This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 964,259

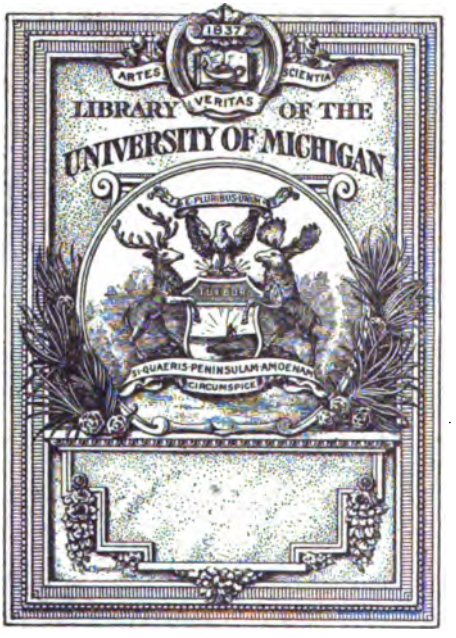
Geschichte der deutschen Litteratur.

Von

Adolf Bartels

Erster Band

Leipzig,
Eduard Avenarius


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

8 30.4
B277g

Geſchichte

der

deutſchen Litteratur.

Von

Adolf Bartels.

In zwei Bänden.

Erſter Band.

Leipzig.
Eduard Avenarius.
1901.

Geſchichte

der

deutſchen Litteratur.

Von

Adolf Bartels.

In zwei Bänden.

Erſter Band.

Von den Anfängen bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

Leipzig.
Eduard Avenarius.
1901.

Vorwort.

Die vorliegende Geschichte der deutschen Litteratur verdankt weniger wissenschaftlichem Ehrgeiz als praktischen Erwägungen ihren Ursprung. So zahlreich und zum Teil wertvoll die Werke dieser Art sind, die wir besitzen, ich vermißte seit langem eins, das übersichtliche Behandlung des gewaltigen Stoffes mit leichter Lesbarkeit vereinte. Meine „Deutsche Dichtung der Gegenwart", seit 1897 in vier starken Auflagen erschienen, wies mir den Weg, zu einem solchen zu gelangen: Die Darstellung der geschichtlichen Entwicklung mußte von den breiten Ausführungen über die einzelnen Dichter befreit, diese letzteren mußten selbständig hingestellt werden. So konnten jene die gedrungene Haltung, die knappe und genaue Gliederung erhalten, die notwendig ist, wenn sich eine historische Übersicht dauernd einprägen soll; in den Einzelausführungen über die Dichter aber konnten abgeschlossene kleine Charakteristiken zur Einführung in Werke und Wesen des Dichters versucht und gelegentlich auch notwendige ästhetische Darlegungen geboten werden. Ich habe mir vor allem große Mühe gegeben, die Darstellung der litterarischen Entwicklung der einzelnen Perioden zu einer geradezu „zwingenden" zu erheben, d. h. jedem Dichter in dieser Entwicklung seinen festen, unverrückbaren Platz anzuweisen und alle Sprünge und künstlichen Übergänge zu vermeiden. Dabei haben mir selbstverständlich meine Vorgänger stark vorgearbeitet, eine gleichsam natürliche Ordnung und Gruppierung hatte sich, wenigstens für die ältere Zeit, nach und nach schon von selbst herausgestellt, aber in vielen Fällen denke ich doch noch Verbesserungen angebracht, oder besser, entdeckt zu haben, die Aussicht auf dauernde Einbürgerung besitzen.

Der Standpunkt, von dem aus ich dies Buch geschrieben habe, ist im übrigen der der Gegenwart. Ich verkenne natürlich nicht, daß die wissenschaftliche Litteraturgeschichte die Pflicht hat, alle Perioden mit gleicher Liebe und Ausführlichkeit zu behandeln, aber andrerseits ist doch auch nicht zu leugnen, daß unsere für das breite gebildete Publikum geschriebenen Werke

außerordentlich viel gelehrten Ballast mitschleppen. Es ist unbedingt ein Mißverhältnis, wenn unsere verbreitetsten Litteraturbücher für die alte Zeit (bis zum dreißigjährigen Kriege) in der Regel die Hälfte ihres Umfangs in Anspruch nehmen, dagegen die Dichtung seit Goethes Tode entweder ganz ignorieren oder auf etwa hundert Seiten von achthundert im Ganzen abthun. Ich habe kurzentschlossen die ganze Entwicklung bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, also die Klassik eingeschlossen, in den ersten Band dieses Werkes verwiesen und mir den zweiten für das neunzehnte Jahrhundert vorbehalten. Die ältere Entwicklung kommt dabei, wie ich glaube, doch nicht zu kurz. Weiter habe ich in der Auswahl der ausführlich zu behandelnden Dichter große Strenge walten lassen: Nur, was noch wirklich lebt oder aus irgend einem Grunde zu leben verdient, hat seine einführende Charakteristik erhalten. Es wird natürlich darüber zu reden sein, ob ich durchweg die richtigen Dichter getroffen, im allgemeinen aber, hoffe ich, wird man meiner Wahl zustimmen.

Die besondere Bedeutung dieses Buches scheint mir auf ästhetischem Gebiete zu liegen; da habe ich am Ende auch dem Manne der Wissenschaft mancherlei zu sagen. Ich unterschätze die forschende Thätigkeit auf dem Felde der Litteraturwissenschaft, sei sie nun philologischer oder rein historischer oder endlich psychologisch-ästhetischer Natur, gewiß nicht, aber recht wohl weiß ich auch, was angeborne ästhetische Begabung und praktisch-kritische Ausbildung wert sind, daß sie vielfach da die Entscheidung geben können, wo die Wissenschaft versagt. Das sage ich im Hinblick auf Lessing, Goethe, Hebbel, Otto Ludwig und ordne mich diesen Großen tief unter. — Über die entschieden-nationale Haltung dieses Werkes endlich brauche ich hoffentlich kein Wort zu verlieren. Eben weil ich vom Standpunkte der Gegenwart schrieb, mußte ich jede Gelegenheit benutzen, den Stolz auf unser deutsches Volkstum zu stärken und das nationale Gewissen zu schärfen — ist doch vielleicht die Zeit nahe, wo deutsche Natur und Kultur die letzte und schwerste Probe zu bestehen haben wird.

Weimar, im März 1901.

Adolf Bartels.

Inhalt des erſten Bandes.

Seite

Einleitung 1

Erſtes Buch.

Das Mittelalter.

Volks-, geiſtliche und ritterliche Dichtung.

Überſicht 13
Götter- und Heldenlieder 69
Volksmärchen 73
Beowulf 76
Heliand 79
Das Nibelungenlied 82
Gudrun 90
Wolfram von Eſchenbach 94
Gottfried von Straßburg 101
Walther von der Vogelweide 107
Freidank 111
Volkslieder 114
Die deutſchen Volksbücher 121

Zweites Buch.

Das ſechzehnte und ſiebzehnte Jahrhundert.

Bürgerliche und gelehrte Dichtung.

Überſicht 127
Reineke Vos 179
Sebaſtian Brant und Thomas Murner 182
Ulrich von Hutten 185
Martin Luther 187
Hans Sachs 192
Johann Fiſchart 197
Martin Opitz und Paul Fleming 202
Friedrich von Logau 205
Friedrich von Spee und Angelus Sileſius 208
Paul Gerhardt 213
Andreas Gryphius 217

Seite
Hans Jakob Chriſtoffel von Grimmelshauſen 222
Chriſtian Weiſe und Chriſtian Reuter 226

Drittes Buch.

Das achtzehnte Jahrhundert I.

Franzöſiſche und engliſche Schule. Die Vorklaſſik.

Überſicht 231
Johann Chriſtian Günther 273
Johann Gottfried Schnabel 277
Friedrich von Hagedorn 281
Albrecht von Haller 284
Johann Elias Schlegel 287
Chriſtian Fürchtegott Gellert 291
Magnus Gottfried Lichtwer 296
Johann Wilhelm Ludwig Gleim 298
Ewald Chriſtian von Kleiſt 302
Friedrich Gottlieb Klopſtock 305
Gotthold Ephraim Leſſing 312
Chriſtoph Martin Wieland 330

Viertes Buch.

Das achtzehnte Jahrhundert II.

Sturm und Drang. Die Klaſſik.

Überſicht 339
Johann Gottfried Herder 407
Chriſtian Friedrich Daniel Schubart 419
Matthias Claudius 422
Gottfried Auguſt Bürger 426
Ludwig Heinrich Chriſtoph Hölty 433
Johann Heinrich Voß 436
Die Stürmer und Dränger: Lenz, Klinger und Maler Müller . . 440
Jung-Stilling und Karl Philipp Moritz 452
Johann Wolfgang Goethe 457
Johann Chriſtoph Friedrich Schiller 478
Johann Heinrich Peſtalozzi 496
Johann Peter Hebel 499
Jean Paul 504

Einleitnng.

Die Annahme, daß ſich die ariſche Raſſe im europäiſchen Norden, inmitten der Gletſcherberge und auf den felſigen Ebenen Skandinaviens gebildet habe, iſt in neuerer Zeit immer allgemeiner geworden, und insbeſondere der nordiſche Urſprung der Germanen wird kaum noch beſtritten. Sie ſind ein Volk durchaus nordiſchen Charakters, nicht nur in ihrer Erſcheinung, ſondern auch ihrer ſeeliſchen und geiſtigen Anlage nach; auch von den germaniſchen Südſtämmen, denen, die in den Stürmen der Völkerwanderung zu Grunde gingen, und denen, die ſich ſpäter zum deutſchen Volke zuſammenſchloſſen, möchte man glauben, daß ihnen in den Tagen ihres Kindheitszeitalters die Mitternachtſonne geleuchtet und die von Polarlichtern durchzuckte ewige Winternacht ſie umfangen, daß ſie die fürchterliche Eiswelt des Nordens umdrohte und die wie mit einem Zauberſtabe das reichſte Leben entfaltende Sonnenglut des kurzen nordiſchen Sommers zu höchſter Luſt entzückte, daß ihnen die gewaltigen Waſſerfälle Skandinaviens ſo gut in die Ohren brauſten, wie die über die Ebenen hintoſenden wälderknickenden Stürme. Alle Germanen bergen die ſchroffſten Gegenſätze in ihrer Seele, ſolche, wie ſie nur eine rieſenhafte Natur und weiter ein von Kampf erfülltes Leben entwickeln kann: Neben einer gewaltigen, ja ſchrankenloſen Phantaſie ſteht der ſchärfſte, die Wirklichkeit der Dinge unbarmherzig durchdringende Verſtand, neben ungemeſſener Willenskraft eine ſeltene Gemütsweichheit, neben wilder Leidenſchaftlichkeit und barbariſcher Roh-

heit ein streng gerechter, ja, die höchsten sittlichen Forderungen erhebender Sinn, neben derbstem Realismus die Sehnsucht nach Schönheit und die edelste freiwillige Askese. So treten sie den Mittelmeervölkern, die, mochten sie zunächst auch arischer Herkunft sein, unter dem Einfluß eines milderen Himmels längst das Ideal einer harmonisch ausgeglichenen Kultur geschaffen und zum Teil verwirklicht hatten, nun aber auch schon an ihr oder an zu starker Mischung mit weniger edlem Blute zu Grunde zu gehen drohten, entgegen als die Bringer neuer Natur- und Lebenskraft und weiterhin einer neuen Kultur, die männlicher, freier und dabei seelischer und sittlicher war als die alte, mehr eine Kultur des Gehalts sozusagen als der Form, niemals gleichmäßig, immer von starken Gegensätzen erfüllt, kampfdurchtobt, scheinbar oft unterbrochen, aber zuletzt doch reich, groß und mächtig, durch die Fülle der verschiedenartigsten Individuen, der großen Persönlichkeiten, die, der kaum je aussetzenden Volkstriebkraft entsprossen, in ihr emporkamen.

Auch die südlichere Heimat der Germanen, das jetzige Deutschland, war einmal entschieden nordisches Land, und das Volk mußte die alten, die angeboren zu nennenden Charakterzüge hier wohl bewahren. Zwei graue Meere begrenzten das Land, die Meere, über die sie wahrscheinlich gekommen waren, und die die Verbindung mit den nordischen Brüdern immer aufrecht erhielten, namentlich das eine, das germanisch genannte Meer von ungeheurer Wildheit, tückisch, unberechenbar und daher auf den Charakter seiner Anwohner von stärkstem Einfluß. Das Land selbst, von unermeßlichen Wäldern und Sümpfen bedeckt, im Norden völlig flach, in der Mitte von rauhen Bergen durchsetzt, überall kalt und neblig, verriet noch nicht, daß es einst ein Kornland sein werde; noch war es eher von wilden Tieren, von Ur und Elch, Bär und Wolf beherrscht als von Menschen, von den zahlreichen größeren und kleineren Stämmen, denen Jagd und Viehzucht zum Unterhalt und der Krieg gegeneinander zur Lust diente, alles in allem einem gewaltigen Geschlecht, dem die Riesen- und Drachenkämpfe der Vergangenheit

immer lebendig bleiben, und das sich den andringenden Sturmfluten mit seinen Schilden entgegenwirft. Kein Wunder, daß diese Germanen auf ihrem Heimatboden dann weder die römische Kriegskunst noch die leise eindringende römische Kultur wirklich bezwingen kann; sie bleiben, was sie sind, ob sie aus Jägern und Herdenzüchtern auch endlich Ackerbauer werden und sich aus dem Gewimmel der kleineren Stämme die großen zusammenschließen, deren Name und Art bis auf diesen Tag dauert: Franken und Sachsen, Schwaben und endlich Bayern, daneben noch, einheitlicheren Ursprungs, Friesen und Thüringer. Dann braust der große Sturm der Völkerwanderung vorüber, auch den von ihm kaum berührten Stämmen unauslöschliche Erinnerungen zurücklassend, und nun beginnt, während sich, zunächst unter der Vorherrschaft des fränkischen Stammes, langsam ein deutsches Volk bildet, das Eindringen des Christentums und damit abermals der römischen Kultur, die sich freilich jetzt nur noch als eine äußere, von ihrem alten Geist längst verlassen darstellt. Diesmal wird sie aufgenommen, aber nur als die Handhabe zur Schaffung einer neuen, eben der germanischen Kultur, deren Hauptsitz für alle Zeiten Deutschland wird, das Land im Herzen Europas, das sich jetzt bis tief hinein in die den Grundstock des Weltteils bildenden Alpenberge dehnt und zwischen Süd und Nord, zwischen West und Ost den Vertrieb der materiellen und geistigen Güter vermittelt, das Beste jedoch immer aus Eigenem giebt. Denn unzerstörbar erweisen sich allezeit die Wurzeln germanischen Volkstums: Unter wechselnden Schicksalen, wie sie größer und schwerer in Glück und Unglück wohl kaum ein Volk betroffen, bleibt das germanische Urwesen bestehen, führen die starken Gegensätze der Natur und der Naturen immer neue erbitterte äußere und innere Kämpfe herbei, die volle harmonische Bildung kaum je aufkommen lassen, wohl aber immer wieder Selbständigkeit, Eigenart, Größe. Unsere deutsche Kultur ist eine durchaus individualistische, während die romanische eine durchaus soziale ist, und darum kann sie auch mit dieser im Grunde garnicht verglichen werden;

sie ruht auf dem Kampf (im weitesten Sinne) und differenziert, während die romanische auf dem Ausgleich beruht und generalisiert — wie wäre da ein Zusammenstimmen möglich? Es hat Zeiten gegeben — und sie werden noch öfter wiederkehren —, wo auch Deutschland nur ein Glied der behaupteten großen europäischen Kulturgemeinde zu sein, ja, in völlige Abhängigkeit von der anderswo herrschenden Kultur verfallen schien, aber regelmäßig trat dann auch eine stürmische Gegenbewegung ein, der germanische Geist, niemals schwächer, als wenn er anderen etwas nachthun will, empörte sich, und in Sturm und Drang ward etwas Neues und Großes geboren, das den anderen Völkern bewies, daß die Germanen zum Geben und nicht zum Empfangen auf die Welt gekommen. Mag Kultur in einem gewissen Sinne ein Reibungsprodukt heißen, zuletzt ist nicht die Reibung, sondern die durch diese hervorgelockte Wärme und Kraft das Entscheidende.

Ja, wir Deutschen sind ohne Zweifel ein Kulturvolk, ein Kulturvolk ersten Ranges, sind es, solange wir unsern Namen führen, immer gewesen — es ist doch wohl nur kecke Paradoxie, wenn es uns Nietzsche noch in unseren Tagen zu bestreiten wagt. Aber freilich, Kultur ist uns nicht Tradition, sondern immer wieder neu und frisch wirkende, das Leben nicht einförmig, sondern möglichst vielgestaltig bildende Volkskraft, Kultur ist uns nicht ein Resultat, sondern die Entwicklung selbst; auch das, was wir von unsern Vätern ererbt, müssen wir immer neu erwerben und Neues hinzugewinnen, nicht auf gebahnten Pfaden, sondern in hartem Kampf: Die deutsche Kultur sucht und findet Neuland und, was sie etwa von fremden Völkern übernimmt, das vergeistigt und verinnerlicht sie in eigentümlicher Weise. Ja, gewiß, es wäre thöricht zu leugnen, daß auch wir empfangen haben, mehr, wir haben im Lauf unserer Entwicklung auch fremdes Blut aufgenommen, keltisches und etwas romanisches im Süden und Südwesten, slawisches im Osten, ja, es sind durch dieses fremde Blut zum Teil außerordentlich glückliche Mischungen entstanden, denen unsere Kultur manches verdankt.

Dennoch, im Kern bleiben wir immer das alte nordische Volk der männlichen und sittlichen Instinkte, die uns die fremden Beobachter von alten Zeiten her bis in die Gegenwart, von Tacitus bis Taine, zuschreiben, im Grunde bleibt unsere Kultur autochthon, bodenständig, viel individualistischer wie die irgend eines anderen Volkes, selbst des uns verwandten englischen. Und ob wir Perioden unserer Geschichte haben, wo das ganze Volk oder doch ganze Stände der Knechtschaft verfallen scheinen, trotzdem bleibt der alte tapfere, freie Sinn, bleibt der ehrliche Deutsche, dem alle Konvention im Grunde verhaßt ist, bleiben die großen und starken Geister, die zur rechten Stunde ihr „hier stehe ich, ich kann nicht anders sprechen", die bei aller Hartnäckigkeit doch niemals den revolutionären Fanatismus der Romanen besitzen, sondern echt konservative Naturen sind. Luther, Kant, Goethe, Bismarck, das sind die vier größten Deutschen, jeder ein Gipfel auf seinem besonderen, dem religiösen, philosophischen und ethischen, ästhetischen und politischen Gebiete, jeder die Welt außen und innen gewaltig verändernd, aber keiner ein Umstürzler, Kämpfer alle. Es fragt sich doch, ob irgend eine andere Nation diesen Vieren gleichbedeutende Männer gegenüberstellen kann.

Alle diese vier Männer gehören auch unserer Litteratur an, wie denn diese selbstverständlich — das teilt sie mit allen anderen Litteraturen — das Spiegelbild unseres Wesens und unserer Kultur ist. Auch sie trägt im Ganzen nordischen Charakter: Der Gehalt überwiegt die Form, die Wahrheit die Schönheit, statt der Harmonie haben wir Charakter. Zwar, man vergesse nicht, daß der germanische Charakter der Charakter der größten Gegensätze ist: So steht schon im Mittelalter der ernste, tiefe und dunkle Wolfram von Eschenbach neben dem heiteren, schönheitsfreudigen Gottfried von Straßburg, so neben dem gewaltigen Luther der verständige Hans Sachs, neben dem schwermütigen Gryphius das Weltkind Grimmelshausen, neben dem seraphischen Klopstock der frivole Wieland, neben dem klaren Lessing der ahnende Herder, neben dem schwungvollen Pathetiker

Schiller der schwere Realist Kleist, neben dem naiven, sinnlichen Grillparzer der düstre Problemdichter Hebbel, neben dem Prediger Jeremias Gotthelf der Künstler Gottfried Keller. Nur in einem unserer Großen, in dem Größten, in Goethe sind die Gegensätze nicht ausgeglichen, aber friedlich vereinigt, die düstere Welt des Nordens mit der heiteren des Südens, aber auch Goethe wird man nach seinen Hauptwerken, dem „Faust" vor allen, noch einen nordischen Dichter nennen, nur daß in ihm die Sehnsucht nach der Schönheit stärker und mächtiger war als in irgend einem andern. Man könnte glauben, daß die klimatischen und Natur-Unterschiede im deutschen Vaterlande diese starken Gegensätze bedingten; denn als Ganzes ist es ja nun längst nicht das rauhe und unwirtliche Land mehr, manche seiner Flußthäler und Hügellandschaften können wohl mit südlicheren Himmelsstrichen wetteifern. Gewiß existiert auch ein Unterschied zwischen Süden und Norden, aber er ist doch in der Hauptsache viel unbedeutender als man annimmt: Auch die süddeutschen Stämme sind ursprünglich im Norden daheim, und ihr nordisches Erbteil bricht immer wieder hervor. So steht neben dem resignierenden Oesterreicher Grillparzer die echte Kämpfernatur Anzengruber, und das idyllische Schwabenland hat außer vielen „stillen" Lyrikern doch auch den ungestüm dramatischen Geist Schiller hervorgebracht; der Schleswiger Storm grüßt den Schwaben Mörike und den Südböhmen Adalbert Stifter und der Mecklenburger Reuter den Schweizer Jeremias Gotthelf. Sicherlich, das alte germanische Blut ist stärker als alles andere in uns. Bedeutsamer als die landschaftlichen Unterschiede sind die der Stämme, der Stamm ist der natürliche Verband der Individuen, er war eher, nicht als die Rasse, aber als die Nation, und so bemerkt das schärfere Auge bei aller nahen Verwandtschaft die feineren unterscheidenden Charakterzüge doch. Wer könnte in Wolfram von Eschenbach den Bayern, in Goethe den Franken (mit einiger sächsisch-thüringischer Blutzumischung allerdings), in Schiller den Schwaben (mit einem keltischen Blutstropfen vielleicht), in Lessing den Ober-

ſachſen (erzgebirgiſch-deutſcher und Lauſitzer-ſlawiſcher Miſchung), in Hebbel den Niederſachſen, den Dithmarſcher, in Otto Ludwig den (fränkiſchen) Thüringer, in Theodor Storm den Frieſen verkennen? Freilich, ganz rein haben ſich auch die Stämme nicht erhalten, und die Stammbäume der Dichter ſind oft ſeltſam von fremden Zweigen durchflochten; auch kehrt innerhalb der Stämme die germaniſche Eigentümlichkeit der ſtarken Gegenſätze wieder, ſo daß man bei ihnen oft zwei ſtatt eines Typus — man vergleiche Schiller und Uhland, Hebbel und Klaus Groth — annehmen muß. Dennoch, neben der Raſſe iſt der Stamm das wichtigſte Moment bei der Betrachtung deutſchen Weſens und Lebens, deutſcher Litteratur; auf ihm baut ſich der deutſche Individualismus auf, der es dann, aus allen Gegenſätzen Kraft ziehend, bis zur feinſten Veräſtelung bringt und auf künſtleriſchem Gebiet die Ausbildung eines nationalen Stils nahezu verhindert, ſo mächtig und wirkſam die Raſſe-Eigenſchaften auch zu allen Zeiten bleiben.

Das vor allem iſt denn das Charakteriſtikum deutſcher Litteratur, deutſcher Dichtung: Das Perſönliche überwiegt ſtets das Zeitliche, ja, das Nationale und eben darum auch der Gehalt die Form; denn die Perſönlichkeit iſt es, die dem Stoffe den Gehalt verleiht, während die Form, bis zu einem gewiſſen Grade wenigſtens, von der Tradition abhängig iſt. Es ſoll damit keineswegs geſagt werden, daß die deutſchen Geiſter formlos wären, im Gegenteil, es ſind große Künſtler unter ihnen, aber nicht die ſinnliche, ſondern die geiſtige Wirkung iſt ihnen das Höchſte, und oft genug triumphiert der Geiſt auf Koſten der Sinnlichkeit. Gewiß haben auch andere Litteraturen alles überragende Geiſter, wie Dante und Shakeſpeare (von denen der eine wenigſtens germaniſche Beſtandteile des Blutes haben kann, der andere weſentlich germaniſch iſt), aber die gewöhnlichen Begabungen unter ihnen ſind konformer geprägt, weshalb ſie denn auch alle den nationalen und den Zeitſtil meiſt viel ausgeprägter haben als die deutſchen; dieſe ſcheinen alle aus dem germaniſchen Volkstum unmittelbar hervorzu-

wachsen, das Medium der nationalen Tradition spielt bei ihnen kaum eine Rolle, und so ist die Geschichte der deutschen Litteratur, obschon sie doch auch ihre Gesetze hat, vielfach eine Geschichte der Überraschungen. Man kann bei uns nie sagen, was kommt: Plötzlich treten Erscheinungen auf, die ganz neue Richtungen vorbilden, die alles das schon haben, was dann die allgemeine Litteratur-Entwicklung langsam nachholt, ja, die oft so vereinzelt, so autochthon sind, daß sich ihnen in den fremden Entwicklungen garnichts vergleichen läßt. Man kann dies sogar als die Regel hinstellen: Welche neuere europäische Nation hat noch ein wirkliches Volksepos wie wir Deutschen? Bei welcher fände sich ein Volksschriftsteller wie Luther? Bei welcher ein universaler Poet wie Goethe? Aber selbst minder bedeutende Erscheinungen sind oft von überraschender Selbständigkeit und viel früher da als die verwandten Erscheinungen bei anderen Nationen. So giebt Grimmelshausen, mag er immerhin von dem spanischen Schelmenroman angeregt sein, den ersten psychologischen Entwicklungsroman, lange vor Lesage und Fielding, und nimmt sogar die Robinsonade vorweg, so giebt Lessing, ob er auch von Diderot und den Engländern allerlei Einflüsse erfahren hat, die erste wirkliche moderne Tragödie („Emilia Galotti"), so begründet Jeremias Gotthelf in unserem Jahrhundert den Naturalismus und die Heimatkunst, und Friedrich Hebbel schafft lange vor Ibsen das Problemdrama — von so allgemeinen in Deutschland entstehenden und dann ganz Europa nach sich ziehenden Bewegungen wie die Romantik ganz abgesehen. Charakteristisch ist dann freilich, daß Deutschland diese „Vorgänger" gewöhnlich zunächst nicht in ihrer vollen Bedeutung erkennt und ihre Errungenschaften über das Ausland beziehen zu müssen glaubt, bis dann doch die Erkenntnis eintritt, daß man das Ersehnte schon hat und oftmals besser hat als die Fremden. Das ist die große Originalität der deutschen Dichtung, die zuletzt auf die unverändert starke Wirkung des germanischen Blutes zurückzuführen ist. Eben diese Originalität verhindert dann aber auch wieder die Ausbildung eines nationalen

Stils: Wir haben kein deutsches Drama, wie es ein spanisches, englisches, französisches giebt, wir haben nur ein Lessing'sches, Schiller'sches, Grillparzer'sches, kaum, daß die Werke der Kleist, Hebbel, Ludwig verwandte Züge tragen und uns für die Zukunft etwas relativ Einheitliches erhoffen lassen; wir haben auch keinen nationalen Roman in dem Sinne, wie ihn die Franzosen und Engländer haben, dafür aber eine weit größere Anzahl von Charakterköpfen unter unseren Romanschreibern — selbst bloße Unterhaltungsschriftsteller wie Spindler, Holtei, Hackländer tragen noch eine ganz bestimmte Physiognomie. Wer da will, beklage diesen Individualismus und führe ihn meinetwegen auch nach beliebter oberflächlicher Weise auf den Mangel einer deutschen Hauptstadt zurück: In Wirklichkeit beruht die Größe unserer Dichtung auf ihm, und er kann uns auch garnicht gefährlich werden, wenn wir nur alle den echten Stolz auf das in unseren Adern fließende germanische Blut und die alte deutsche Freiheit bewahren oder gewinnen.

Im übrigen ist, wie schon angedeutet, die Entwicklung der deutschen Litteratur bei aller Selbständigkeit ihrer hervorragenderen Gestalten natürlich doch gesetzmäßig erfolgt, man kann sie ohne Mühe in der allgemeinen und der nationalen geschichtlichen Entwicklung entsprechende natürliche Perioden einteilen und deren Gesamtcharakter bestimmen, kann auch im einzelnen die Zeiteinflüsse, das, was nicht von innen heraus, sondern (selbstverständlich auch mit Notwendigkeit) von außen her kommt, feststellen und die einzelnen Erscheinungen endlich zu natürlichen Gruppen ordnen. Schon immer hatte man die Jahre 1200 und 1800 als die beiden Höhepunkte deutscher Dichtung angenommen; Scherer fügte noch als einen vermutlichen früheren Höhepunkt das Jahr 600 hinzu, nahm dann an, daß den Wellenbergen Wellenthäler entsprechen müßten, und fand solche um 900 und 1500, „also ein merkwürdig einfaches Schema: drei große Wellen, Berg und Thal in regelmäßiger Abfolge". Ich stehe keinen Augenblick an, dieses Schema zu übernehmen, zumal ich schon, ehe ich Scherer kannte, zu einer ähnlichen

Anschauung gelangt bin: danach hätten wir von x bis zum Jahre 900 mit dem Gipfel um 600 Volkspoesie (d. h. vom ganzen Volk getragene Dichtung), von 900 bis 1500 mit dem Gipfel um 1200 Standespoesie, zuerst geistliche, dann ritterliche, dann bürgerliche Dichtung, endlich von 1500 an mit dem Gipfel um 1800 Individualpoesie (solche, die vom Individuum zum Individuum geht) gehabt — auch dabei bleiben die Tiefen um 900 und 1500 bestehen, die auch ganz unbestreitbar sind, freilich nur als ästhetische Tiefstände, nur für die Dichtung, nicht auch ohne weiteres für die Litteratur, die ja im Reformationszeitalter bedeutend genug war. Man muß überhaupt beachten, daß unser Begriff Litteratur, indem er das dichterische, künstlerische Schaffen mit jedem anderen geistigen zusammenwirft, kein sonderlich glücklicher ist; die poetische Triebkraft einer Nation, die künstlerische im allgemeinen scheint ihren besonderen, bis jetzt noch geheimnisvollen Gesetzen zu unterliegen. Vielleicht ist sie es, die, wenn ein Volk einer Periode des Niedergangs zueilt, zuerst versiegt, während geistige Thaten noch möglich bleiben. Aber während des Niedergangs entwickeln sich ja auch in der Regel schon wieder die Ursachen des neuen Emporsteigens, man kann überhaupt Entwicklungsperioden nicht bestimmt abschließen und beginnen; immer ist ein Nebeneinander des Alten und Neuen da. So haben wir schon, während die alte Volkspoesie abstirbt, eine Entwicklung der geistlichen Dichtung des Mittelalters, so geht die bürgerliche Standespoesie durch das Medium der Gelehrtendichtung in die neue Individualpoesie über. Es können lange Zeiten hindurch die hervorragenden künstlerischen Erscheinungen fehlen, aber gänzlich ohne Poesie ist darum doch keine Zeit. Gerade unsere deutsche Litteratur bietet uns gute Gelegenheit durch den Oberstrom des litterarischen Lebens sozusagen noch einen (übrigens auch bei den anderen Völkern vorhandenen) Unterstrom zu beobachten, der, von der alten Volkspoesie ausgehend, im Grunde nie aussetzt, ja, manchmal geradezu an die Stelle des Oberstroms der Kulturpoesie tritt, so eben um 1500. Oder, um ein anderes

Bild zu gebrauchen, das deutsche Volkstum ist einer ungeheuren Wiese zu vergleichen, die Gras und Blumen jedes Jahr bringt, dann aber, wenn die Zeiten günstig sind, schießt auch Gebüsch, einzelne hochragende Bäume, endlich ein ganzer Wald hervor. Nicht, daß ich hier wieder den alten Unterschied von Volkspoesie und Kunstpoesie machen wollte, nach dem jene das Volk selber, diese hervorragende Einzelne schaffen; immer dichtet das Individuum. Aber nicht jedes dichtende Individuum wird auch eine Persönlichkeit, kann sich als solche offenbaren. Den aller germanischen Dichtung eigentümlichen individualistischen Charakter trägt jedoch auch unsere sogenannte Volkspoesie, sie ist, wenn man genau hinsieht, nicht weniger mannigfaltig als die Kunstdichtung. Ebenso ist die mittelalterliche Standesdichtung bei aller dem Zeitalter entsprechenden Gebundenheit des Individuums individualistisch, wenn auch die volle Entfaltung der dichterischen Persönlichkeit erst durch die Reformation, diese echt germanische Großthat, möglich geworden ist. Noch einmal: es giebt wohl kaum eine Litteratur, die eine solche Fülle der verschiedenartigsten Persönlichkeiten aufwiese wie die unserige, ihre Entwicklung ist je länger, je mehr Kampf, so daß man für die beiden letzten Jahrhunderte fast jedes Menschenalter einen Sturm und Drang nachweisen kann; dabei ist aber der Rassencharakter im ganzen unverändert geblieben, unverändert in Liebe und Haß, in trotzigem Wollen, in weichem Empfinden. Das beweist schon äußerlich, daß die späteren großen Dichter immer dann ihre glücklichsten Griffe thun, wenn sie in die Vergangenheit ihres Volkes zurücktauchen, das beweist die Frau in der deutschen Dichtung, die die Züge der Urzeit bis auf diesen Tag bewahrt hat. Was bei uns nicht männlichen und nicht sittlichen Charakter in der Poesie trägt, ist in der Regel auch nicht deutschen Ursprungs, ist allezeit bekämpft und überwunden worden und wird dies auch in Zukunft werden, so lange es noch ein deutsches Volk und deutschen Geist giebt.

In acht Bücher teile ich die nachfolgende Darstellung der Geschichte der deutschen Litteratur ein:

Erſtes Buch: Das Mittelalter. Volks-, geiſtliche und ritterliche Dichtung.

Zweites Buch: Das ſechzehnte und ſiebzehnte Jahrhundert. Bürgerliche und gelehrte Dichtung.

Drittes Buch: Das achtzehnte Jahrhundert I. Franzöſiſche und engliſche Schule. Die Vorklaſſik.

Viertes Buch: Das achtzehnte Jahrhundert II. Sturm und Drang. Die Klaſſik.

Fünftes Buch: Das neunzehnte Jahrhundert I. Die Romantik.

Sechſtes Buch: Das neunzehnte Jahrhundert II. Nachklaſſik und Nachromantik. Das junge Deutſchland und die politiſche Poeſie.

Siebentes Buch: Das neunzehnte Jahrhundert III. Der Realismus.

Achtes Buch: Das neunzehnte Jahrhundert IV. Eklektizismus und Decadence. Die Moderne.

Erſtes Buch.

Das Mittelalter.

Volks-, geiſtliche und ritterliche Dichtung.

Überſicht.

Die Anfänge der Poeſie bei den Germanen reichen unbedingt noch in die ariſche Zeit zurück und werden ſich, ſo dürfen wir annehmen, von denen bei anderen Völkern nicht weſentlich unterſcheiden; denn die Poeſie iſt ein Gemeingut der Menſchheit, ihre Mutter iſt überall die Religion, das Gefühl der Abhängigkeit von höheren Mächten. Zuerſt entſtand daher das religiöſe Chorlied, urſprünglich aus der Erregung des Augenblicks geboren, Geſang und körperliche Bewegung (Tanz) vereinend und damit ſofort ein beſtimmtes Versmaß ſchaffend, dann allmählich „feſt“ geworden und von Geſchlecht zu Geſchlecht überliefert. Den Inhalt dieſer Chorlieder, für die das germaniſche Wort laikas (Leich; Lied bedeutet Auflöſung, Strophe) lautet, bildeten ſelbſtverſtändlich Anrufungen der Götter. — Mit der Entſtehung eines Prieſterſtandes trat dann die zweite Stufe poetiſcher Entwicklung ein: Nun ſtand ein Einzelner der Gemeinde gegenüber, der, zum Dienſt der Götter berufen, auch im Beſitz göttlicher Geheimniſſe war, und wenn er, vom Geiſte ergriffen, ſeinen Mund zu dichteriſcher Rede erhob, ſo mußte notwendig eine Hymne mythiſchen Inhalts entſpringen. Mehr und mehr nahm dieſe Hymne einerſeits epiſche Elemente in ſich

auf, andrerſeits mußte ſie aber auch, je größer der Einfluß des Prieſters auf ſeinen Stamm wurde, immer mehr weltliche Weisheit, das heißt, Spruchdichtung werden. Der Prieſtergeſang iſt die erſte wahrhaft individuelle Poeſie; nicht jeder Prieſter war ein Dichter, aber der ganze Stand bewahrte, „wußte“ unzweifelhaft die hervorragendſten Hymnen, ſo daß er auch der erſte Sängerſtand war. Und dann erfolgte, die dritte Stufe der poetiſchen Entwicklung, der Übergang vom Prieſterſang zum Heldenſang, vielleicht im Anſchluß an den Totenſang, das Preislied eines hervorragenden Verſtorbenen, das zu ſingen der Prieſterſänger des Stammes nicht abſchlagen konnte, wohl auch nicht wollte. Damit war weltliche Dichtung da, und die Zeit mußte kommen, wo ſich vom Prieſterſänger der weltliche Sänger, der Berufsſänger ablöſte, den wir uns in den meiſten Fällen zunächſt ſicher auch als wirklichen Dichter vorſtellen dürfen.

Was in dieſer Entwicklung bei unſeren Vorfahren noch ariſch, was ſchon germaniſch iſt, wiſſen wir nicht; es kommt auch wenig darauf an. Aber das ſei ausdrücklich hervorgehoben, daß die neue Entwicklung niemals die alte totmachte: Neben dem Prieſtergeſang dauert das alte Chorlied fort, ja, es entwickelt ſich und wird weltlich, der Vorläufer unſeres ſpäteren Volksliedes. Und ſo beſteht auch der Prieſtergeſang neben dem Heldengeſang, bis ihn das Chriſtentum durch den lateiniſchen Kirchengeſang und die geiſtliche Dichtung in der Volksſprache erſetzt. Die Poeſie iſt ja überhaupt im Jugendalter der Völker viel mehr als in jedem ſpäteren, und ſie war es ſicher in dem der Germanen. Nicht nur ward, „wo irgend (nach Scherers Ausdruck) der alte Germane ſich auf ſich ſelbſt beſinnt und ſeine einzelne Exiſtenz anknüpft an das große Ganze (was er, nebenbei bemerkt, ſchwerlich bewußt that), wo irgend ſeine Seele ſich erhebt, ſein Gemüt ſich erweitert, ſein Geiſt einen überſchauenden Flug nimmt,“ die Poeſie ſeine Gefährtin, ſondern ſie durchdrang ſein ganzes Leben, alle ſeine Verhältniſſe, ſie war eben — und das iſt ſie immer bei ſogenannten Naturvölkern, die über die tieriſche und halbtieriſche Exiſtenz hinaus ſind — die

alles einschließende Form seines gesamten geistigen und seelischen Lebens. Kriegsgesänge (barditus, wohl auch Chorlieder), mythische und Heldenlieder (Totensänge?) sind uns für die Stämme zwischen Rhein und Elbe schon von Tacitus bezeugt, manche andere Gattungen, wie das Rätsellied, das Mailied, das Spottlied, der Spruch, gehen — man darf das aus ihre alte Abstammung verratenden späteren Liedern schließen — unzweifelhaft auch sehr weit zurück, aber man soll meiner Ansicht nach nach Zeugnissen garnicht allzu ängstlich suchen, sondern einfach überall da Poesie annehmen, wo ein natürliches Bedürfnis vorliegt. So haben wahrscheinlich auch unsere Volksmärchen schon in alter Zeit Vorläufer gehabt; denn das Bedürfnis der Mutter, ihren Kindern zu erzählen, lag vor und forderte eine bestimmte Form, die sich von der unserer Märchen, die ja zu einem guten Teil alte Verse (wenn nun auch gereimte) mitführen, garnicht allzu sehr unterschieden haben mag. Und wenn Negerstämme Tierfabeln besitzen, weshalb sollten nicht auch die Vorfahren des Volkes, das den „Reineke Fuchs" schuf, solche gehabt haben? Das jedoch darf man nicht vergessen: Diese ganze Volkspoesie ist sich ihrer als solcher noch nicht bewußt, sie ist noch Natur, nicht Kunst, höchstens, daß in dem seine Hymnen hegenden Priesterstand eine Ahnung aufdämmert, daß er da einen Schatz halte. Erst mit dem Berufssänger ist die eigentliche Dichtkunst da.

Er wird den germanischen Stämmen nicht viel vor Anbruch des Mittelalters erschienen sein, ja, man darf vielleicht geradezu sagen, mit der Völkerwanderung; denn der Heldensang bedarf der Helden, und Helden werden durch große Schicksale, wie sie die Stämme der Germanen mit einigen Ausnahmen bisher doch noch kaum gehabt hatten. Auch ergaben erst die Beutezüge der Germanen und in ihrem Gefolge die Ansammlung von Schätzen durch die Könige und Großen die materielle Vorbedingung zum Gedeihen eines eigenen Sängerstandes. Diese Beutezüge begannen im dritten Jahrhundert nach Christi Geburt: Da plündern die Goten Kleinasien, die Sachsen alle

Küsten des Römerreichs, die Alemannen dringen über den Limes vor. Als den Stamm, der zuerst Sänger gehabt habe, nimmt man die Goten an, und in der That läßt sowohl die Natur dieses königlichen Stammes wie sein wechselvolles Schicksal es wahrscheinlich erscheinen. Das arianische Christentum, zu dem sich die Goten bekehrten, nachdem zuerst einem Teil von ihnen in dem Westgoten Ulfilas (311—381) der gewaltige Lehrer und Bibelübersetzer erstanden war, hinderte die Entwicklung des Heldengesanges nicht, von dessen Mächtigkeit des Jornandes' Werk „De origine actibusque Getarum" (um 550) einen Begriff giebt. Die beiden Hauptgestalten der sich an diesen Heldengesang anschließenden Sage sind die Könige Ermanarich, der sich nach dem Einbruch der Hunnen in sein Reich im Jahre 373 selbst den Tod gab, und Theodorich der Große (Dietrich von Bern), doch ist wohl auch die Auffassung König Attilas in der Sage wesentlich von ostgotischer Tradition bestimmt. Das zweite germanische Hauptvolk dieser Zeiten, die Franken, scheinen eine ähnliche Entwicklung des Heldengesanges nicht gesehen zu haben, obwohl gerade bei ihnen, aber wohl schon in älterer Zeit, die im Kerne mythische Siegfriedsage entstanden ist; als sie in die Geschichte eintreten, sind sie ein von kleinen Stammeskönigen beherrschtes Bauernvolk, und die mit Chlodwig gewaltsam eintretende Einigung, die rasch erworbene Machtstellung und der ebenso rasch sich zeigende Verfall, wie überhaupt der diesem Stamme eigene realistische Charakter erweisen sich alle der Poesie nicht günstig. Es kommt denn auch vor, daß der fränkische König den gotischen um einen Sänger bittet, was doch am Ende auf den Mangel an einheimischen schließen läßt. Von den dem Frankenreiche bald angegliederten Stämmen der Alemannen, Bayern und Thüringer wissen wir nicht allzu viel, dagegen können wir aus Paulus Diaconus', des Sohnes Warnefrieds, „Historia Langobardorum" (nach 787) eine verhältnismäßig reiche Sangesentwicklung bei diesem letzten germanischen Eroberervolke folgern. Geschichtlich am besten nachweisen läßt sich der Berufssängerstand bei den

nordischen Germanenstämmen, den Anwohnern der Nordsee, Sachsen, Angelsachsen, Friesen; hier finden wir auch den besonderen Namen für den Sänger des Heldengesangs: Skop, dem lateinischen vates gleichbedeutend. Im skandinavischen Norden scheint sich der Priestersängerstand am längsten erhalten zu haben, wie denn die Eddalieder fast alle im Grunde noch hymnischen Charakter tragen; vom neunten Jahrhundert an haben wir dann dort die Skalden als Berufssänger.

Die Blüte des altgermanischen Heldengesangs setzt man um das Jahr 600; sie wird aber bei den Goten — das Ostgotenreich geht ja schon im Jahre 555 zu Grunde — sehr viel früher begonnen haben und endet bei den nordischen Stämmen natürlich relativ später. Doch steht nichts im Wege, von einer allgemeinen Blüte des Heldengesangs bei den Germanen zu reden: „Noch um 500", schreibt Bruinier in seinem schönen Büchlein über das deutsche Volkslied, „waren die germanischen Sprachen einander so ähnlich, daß sie gegenseitig leicht verständlich waren und nach außen hin als eins erschienen. Bayern, Sachsen und Langobarden nennt Paulus Diaconus noch Menschen derselben Zunge. Noch viel später waren die germanischen Mundarten nicht entfernt so verschieden von einander, wie etwa das Provenzalische vom Nordfranzösischen oder etwa Berntütsch vom westfälischen Platt. Ohne jede Schwierigkeit verstand der skandinavische Kleinkönig den sächsischen Skop, der vor ihm in der Methalle den vom Goten gehörten Ruhm der Burgunden, der Gibichungen, verkündete. Und wie die Sprache fast dieselbe war, so war auch damals zum ersten und letzten Male ein gemeinsames Volksgefühl unter allen Söhnen Teuts lebendig. Die märchenhaften Thaten, mit denen die Ostgermanen die Welt zertrümmerten, erweckten den selbstbewußten Stolz darauf, daß man desselben edlen Blutes war, allerorten, so weit die Sprache tönte, die trauliche, die fromme, die hehre. Auch auf die entlegenste nordische Föhrde schien dieselbe Sonne, die den Goten aufgegangen war, und ebenso wie den Niederfranken durchrieselte es mit dem Schauer völkischer

Begeisterung den skandinavischen Recken, wenn er Siegfrieds Preis hörte. Es war ein Volk, so weit Wotans Raben flogen." Eine Heldenzeit hatte auch den Heldensänger hervorgebracht; denn es unterliegt keinem Zweifel, daß der Skop, ob nun Fürstensänger, ob Sänger eines Gaues oder Geschlechts, bei den Germanen die größte Achtung genoß, mit den stolzen Recken des Königs gleichwertig in der Methalle saß — griffen doch auch die Könige selber oft genug zur Harfe. Später, wohl mit dem Aufkommen der Wanderskope, die ihre Lieder von Volk zu Volk trugen, änderte sich das freilich, aber im allgemeinen blieb doch die Stellung des germanischen Skops immer eine andere als die des späteren Spielmanns, der „Gut um Ehre" nimmt. Noch der Heliandsänger dürfte in seinen jungen Tagen Skop gewesen und dann Geistlicher geworden sein, was einem fahrenden Spielmann nie möglich gewesen wäre.

Erhalten ist uns von dem germanischen Heldensange wenig genug, die ganze altgermanische Dichtung ist ja weiter nichts als eine grandiose Trümmerwelt. Aber wir haben doch so viel Reste, daß wir uns Art und Wesen dieser Poesie vollständig klar machen können, ja, das Hervorragendere übt noch heute auf uns, die Blutsgenossen der alten Heldenvölker, auch einen unmittelbaren Eindruck. Schon durch ihre Form, die viertaktige Verszeile, in der drei Hebungen alliterieren, und die, soweit sie an glücklichem Fluß hinter dem Hexameter der Alten zurücksteht, doch charakteristisch und kraftvoll wirkt, mehr noch durch den Geist, die fast visionäre Gewalt der Phantasie, die wohl sprunghaft (wenn auch vielfach nach dem Gesetz des Parallelismus) arbeitet und vor Dunkelheit nicht zurückscheut, dafür aber auch eine geniale Unmittelbarkeit und die Erhabenheit in der Regel erreicht. An der Spitze der altgermanischen dichterischen Hinterlassenschaft stehen die Lieder der Edda, Götter- und Heldenlieder, wenigstens in ihren älteren Teilen, wie gesagt, noch mehr hymnischen als epischen Charakters; wie sie vorliegen, wohl spezifisch-skandinavisch, aber trotzdem geeignet, uns von der alten Poesie aller Germanenstämme einen Begriff zu

geben, die ewigen Zeugnisse für die mythen- und sagenbildende Kraft germanischen Geistes. Man nimmt an, daß die Mythologie der späteren deutschen Germanen einfacher und lichter war; es mag sein, aber die Tiefe kann auch ihr nicht gefehlt haben. Neuerdings leugnet man ja, daß der Eingang des Wessobrunner Gebets mit seiner Schilderung des Weltanfangs und die auf den Weltuntergang bezügliche Stelle in dem „Muspilli“ genannten Gedicht echte alte Reste aus der Heidenzeit seien, aber sie sind immerhin Beweis, daß sich die Phantasie der Südgermanen auf verwandten Bahnen, wie die der nordischen Völker, bewegte. So könnten auch die beiden Merseburger Zaubersprüche wenig verändert in der Edda stehen. Mit einer Anzahl anderer, meist christianisierter Zaubersprüche sind diese die einzigen deutschen poetischen Reliquien unseres alten Götterglaubens; dazu haben wir freilich dann noch unsere Volksmärchen, über deren Alter zwar kaum ein Urteil möglich ist, die aber sicher uralte Naturanschauungen in großer Fülle bewahren und wenn auch Götter und Helden nur verkappt, doch die ganze niedere mythische Welt des germanischen Heidentums, die der Zwerge vor allem, in lustiger Fülle heraufbeschwören. Mit ihnen hat daher eine Geschichte der deutschen Nationallitteratur unter allen Umständen zu beginnen. — Spärlicher noch als die Reste der mythischen Poesie sind im Grunde die des germanischen Heldensangs. In der Edda nähert sich Einzelnes dem echt episch Erzählenden, aber die reinste Ausbildung des epischen Stils finden wir nicht im Norden, die finden wir in dem deutschen Hildebrandslied und dem angelsächsischen Epos Beowulf. Da haben wir auch gleich die beiden Gattungen, über deren Verhältnis zu einander seit hundert Jahren der gewaltige philologische Streit entbrannt ist, das Einzellied und das wirkliche Epos. Unbedingt ist das Einzellied die künstlerische Vorstufe des Epos, aber es giebt, davon sind wir jetzt überzeugt, kein Epos, das sich aus Einzelliedern zusammensetzte, wenn auch oft aus diesen Einzelnes in das Epos hinübergenommen worden sein mag. Das Hildebrandslied verrät sich

gleich durch seinen Eingang als Einzellied, nicht Teil eines größeren Ganzen; Hildebrand und Hadubrand treffen feindlich aufeinander — der Dichter mochte voraussetzen, daß wenigstens der erste seinen Hörern bekannt sei, aber er nennt sie gleich darauf Vater und Sohn, und so ist das allgemein menschliche Interesse gegeben. Die Dichtung scheint altsächsisch abgefaßt, aber von einem Hochdeutschen niedergeschrieben zu sein — man darf vielleicht auch annehmen, daß sie in dem Dialekte verschiedener deutscher Stämme existiert hat wie die späteren Volkslieder. Deutsch ist jedenfalls ihr Charakter, und die deutschen Litteraturhistoriker haben sich immer mit besonderer Liebe in diesen bedeutendsten, leider auch noch nicht vollkommen erhaltenen Rest der deutsch-germanischen Vergangenheit vertieft, oft ein bißchen zu weit, denn tragische Ironie braucht man im Hildebrandsliede doch wohl kaum zu finden. Aber es ist eine ergreifende Dichtung, sparsam in der Schilderung, reich und glücklich in der Wechselrede, einfach-menschlich, die dramatische wie die tragische Anlage des deutschen Volkes, aus der leider noch immer nicht geworden ist, was aus ihr hätte werden können, hier schon zu Anfang deutlich verratend. Dagegen ist der „Beowulf“ echt episch, das germanische Werk, das am ersten an die homerische Dichtung erinnert, wenn er auch deren Fülle und Schönheitsglanz nicht hat. Vielleicht in der Form eines kurzen Liedes brachten ihn die Angelsachsen aus ihrer alten Heimat in die neue, dann hat ihn ein angelsächsischer Skop im siebenten Jahrhundert etwa neu gesungen und ein wirkliches Epos geschaffen, nicht so umfangreich, daß es nicht in einem Zuge hätte vorgetragen werden können, aber doch in der konsequenten Folge seiner Handlung über den Rahmen des Einzelliedes weit hinausgehend. Der Schluß, Beowulfs Tod behandelnd, mag später angefügt sein. Obschon eine Sage des jütischen Stamms, ist der „Beowulf“ das Hauptwerk der angelsächsischen Poesie, so weit wir wenigstens wissen, geblieben; was von dieser außerdem noch erhalten ist, kommt dagegen nicht auf und kann in einer deutschen Litteraturgeschichte un-

erwähnt bleiben, mit Ausnahme etwa des sogenannten Widsithliedes, das uns einen Einblick in das Leben und den Liederreichtum eines germanischen Wanderskopes thun läßt. Ganz besonders eng scheint immer der poetische Verkehr zwischen den (deutschen) Sachsen des Festlandes und ihren Stammesverwandten in Britannien gewesen zu sein, und wir brauchen schwerlich anzunehmen, daß bei uns die epische Kunst niedriger gestanden habe als jenseits der Nordsee. Steht doch am Ausgang der sächsischen Entwicklung der „Heliand“ (um 830), der sich, ob er auch dem Stoffe nach der christlichen Dichtung angehört, doch in der poetischen Technik, ja dem dichterischen Geiste nach, von dem er getragen ist, durchaus als ein Werk altgermanischer Poesie erweist und den Vergleich mit den verwandten angelsächsischen Werken der Caedmon und Kynewulf sicherlich nicht zu scheuen braucht. Es erscheint mir durchaus falsch, ihn als „Evangelienharmonie“ neben Ottfrieds von Weißenburg „Krist“ zu stellen oder gar anachronistisch als erste deutsche „Messiade“ zu bezeichnen — er ist trotz der bei dem Stoffe nicht zu umgehenden didaktischen Partien einfach germanischer Heldensang, und wir können uns freuen, daß dieser so mächtig abschließt. Daß die alten Sachsen auch weltliche Poesie gehabt haben, geht ja deutlich genug noch aus Wittekinds von Corvey „Res gestae saxonicae“ (um 1000) hervor.

Außer den genannten Dichtungen haben die germanischen Stämme nun aber auch noch eine grandiose Stoffwelt hinterlassen, die, selbstverständlich nicht als nackter Stoff, sondern in der Form von mehr oder minder zersungenen, auch wohl neu gedichteten Liedern, vielleicht auch in mündlicher prosaischer Überlieferung durch Jahrhunderte fortgelebt, große Umgestaltungen erfahren hat, aber in späterer Zeit wieder zu mächtiger Dichtung geworden ist, und zwar vor allem auf deutschem Boden. Wir haben die Gotenfürsten Ermanarich und Theodorich, sowie den Franken Siegfried bereits genannt, die beiden letzteren werden die Hauptheldeu der deutschen Heldensage, die sich dann um Worms, der einstigen Hauptstadt der Burgundenkönige (Gibi-

chungen), und um das Hoflager Attilas (Etzels) an der Donau lokalisiert. Uralt Mythisches, wie der Kampf Siegfrieds mit dem Drachen und seine Gewinnung der Walküre Brunhild, rinnt mit historischen Ereignissen der Völkerwanderung, wie der Vernichtung des Burgundenreichs unter König Gunther durch die Hunnen im Jahre 435, der zeitweiligen Abhängigkeit der Ostgoten (wenn auch nicht Dietrichs) von den Hunnen und Attilas Tod auf dem Hochzeitslager mit einer germanischen Jungfrau zu einer nicht ganz festen Stoffmasse zusammen, die im germanischen Norden wie im Süden, nicht ohne gegenseitigen Einfluß, behandelt wird. Irgend ein Erbteil hinterlassen fast alle germanischen Stämme der deutschen Heldensage, und sei es nur einen historischen Namen (so die Langobarden den König Rothers, die Thüringer den König Irnfrieds), und neben der Haupt-, der Nibelungensage, die in ihrer Vereinigung der Siegfried- und Dietrichsage durchaus pangermanisch ist, giebt es noch viele lokaler Natur, die dann aber auch allgemeindeutsch werden. Der Bewahrer der Sage wird, nachdem ihr eigentlicher Schöpfer, der Skop, man darf wohl sagen, unter dem Einfluß des Christentums vom Schauplatze abgetreten ist, der fahrende Spielmann, doch steht sicher nichts im Wege, eine ausgebreitete Kenntnis der Sage im ganzen eigentlichen Volke anzunehmen. Besonders der konservative Stamm der Sachsen, der auch, nachdem er durch Karl den Großen seine Freiheit verloren, altgermanisches Wesen und altgermanische Einrichtungen noch auf Jahrhunderte hinaus bewahrte, dürfte für die Erhaltung der Heldensage von der größten Bedeutung gewesen sein.

Das katholische Christentum im merowingischen Reiche, dessen Träger eine nicht weniger als das Königtum vom Verfall ergriffene Geistlichkeit war, war der germanischen Heldenpoesie im allgemeinen ebensowenig gefährlich gewesen wie das arianische der gotischen Stämme. Das ändert sich, als mit den Karolingern ein kräftigeres Geschlecht auf den fränkischen Thron kommt und zugleich durch Bonifacius die wirkliche

Christianisierung der auf deutschem Boden wohnenden germanischen Stämme in Angriff genommen, der Kampf gegen das Heidentum begonnen wird. Nun stoßen die germanisch-heidnische kriegerische Kultur — und es war eine, da sie eine männlich-stolze Ethik und eine hochentwickelte Poesie hatte! — und die friedliche christlich-lateinische aufeinander, und die friedliche Kultur siegt über die kriegerische. Es ist die Sache des Kulturhistorikers, die Ursachen dieses Sieges tiefer zu ergründen: Man darf wohl von einer nach dem Heldenzeitalter der Völkerwanderung eingetretenen Ermattung der germanischen Stämme reden, die sie für die Weltanschauung des Christentums, das immerhin verwandte Seiten in ihrer Natur berührte, aufnahmefähiger machte; bei den Franken speziell war die Volkskraft direkt gebrochen und wurde es immer mehr, je weiter die Versklavung der Freien durch die vom nach römischen Muster fast absolut gewordenen Königtum begünstigten Großen fortschritt. Leugnen läßt sich auch nicht, daß die christlich-lateinische Kultur, ein so trauriges Gespenst der antiken sie ist, der germanischen doch in wirtschaftlicher, technischer, formal-geistiger Beziehung weit überlegen war. Wir können ihren Sieg bedauern; denn ohne Zweifel brachte er doch einen Bruch in unsere Entwicklung (der sich beim arianischen Christentum wahrscheinlich hätte umgehen lassen): Geistlicher und Laie, Gebildeter und Volk traten in demselben Nationalkörper einander gegenüber, ein Gegensatz, der bis auf diesen Tag nicht ausgeglichen worden ist und jenen schon erwähnten Ober- und Unterstrom nationalen Lebens verursacht, den auch das litterarische Leben deutlich widerspiegelt. Daß der alte Heldensang keiner weiteren fruchtbaren Entwicklung fähig war, würde am Ende zuzugeben sein, die skaldische Poesie im Norden ist nicht eben erfreulich, aber doch hätte das spätere deutsche Volksepos vielleicht noch eigentümlicher und gewaltiger hervortreten können, wenn der Bruch in der Entwicklung nicht eingetreten wäre. Im übrigen sind ja solche nachträglichen historischen Abrechnungen im Grunde zwecklos: Das Christentum ist gekommen, und es wäre Thorheit zu bestreiten, daß es

auch viel gegeben, daß es ganz neue Bildungen möglich gemacht und zur Entdeckung neuer geistiger und seelischer Welten wenigstens beigetragen hat. Eine wirkliche Amalgamierung germanischen und christlichen Geistes, die freilich Jahrhunderte erforderte und das hervorbrachte, was wir gewöhnlich mittelalterlichen Geist nennen, ist Thatsache, gegen das Orientalische und Romanische im Christentum aber hat der germanische, deutsche Geist dann schon seiner Zeit energisch reagiert und wird es auch künftig thun.

Eine gewaltige Gestalt, Karl der Große, steht auf der Grenzscheide der alten germanischen und der neuen mittelalterlichen Welt. Er will alles gute Alte retten und es mit neuem, echt christlichem Geiste durchdringen, aber so Großes er scheinbar erreicht, sein Lebenswerk hat keinen Bestand, die fränkische „Decadence" verschlingt es. Die Litteraturgeschichte erwähnt ihn namentlich deswegen, weil er die alten Heldenlieder sammeln ließ, und beklagt deren, durch seinen Nachfolger und die Geistlichkeit verschuldeten Verlust immer aufs neue. In der That, nichts versinnbildlicht deutlicher den Bruch in der Kultur. Auf die Bestrebungen des großen Kaisers, höhere lateinische Bildung in sein Reich einzuführen, Bestrebungen, in denen ihn hochgebildete Angehörige fast aller germanischen Stämme, der Angelsachse Alcuin, der Langobarde Paulus Diaconus u. s. w. unterstützten, wird in der Regel zu viel Gewicht gelegt; es war Treibhauskultur und nicht etwa Renaissance, Wiedergeburt, was da vor sich ging. Allerdings entstanden dann, auf Karls Bemühungen mit zurückzuführen, wirkliche Bildungsstätten auf deutschem Boden, die Klöster begannen ihre Mission, Fulda, wo Hrabanus Maurus, ein Schüler Alcuins, Reichenau, wo Walahfried Strabus, ein Schüler Hrabans, lehrte, St. Gallen wurden berühmt, aber im ganzen liegt die Bedeutung der Klöster mehr auf wirtschaftlichem als auf geistigem Gebiete, des Volkes Bildung und gar die deutsche Dichtung wurde von den Klöstern aus wenig genug beeinflußt. Zunächst begannen zwar die Geistlichen auch deutsch zu dichten, der „Heliand" und die schon

genannten Stücke, das „Wessobrunner Gebet“ und „Muspilli“ sind Zeugnisse dafür, daß der christliche Priester auch in dieser Beziehung an die Stelle des heidnischen treten wollte. Aber das Streben blieb ohne Erfolg, und zuletzt dichtete der christliche Geistliche doch nur für seine Kollegen und — die Klosterbibliothek.

Das ist sicherlich das Schicksal Ottfrieds von Weißenburg, eines Schülers Hrabans, gewesen, der die bedeutendste dichterische Erscheinung der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts ist. Seine historische Bedeutung für uns, die Rückschauenden, ist sehr groß: Er ist der erste deutsche Kunstdichter überhaupt, er hat das größte poetische Werk, sein gewöhnlich als „Krist“ bezeichnetes Evangelienbuch (um 868), in althochdeutscher Sprache geschaffen und mit ihm den Reim in die deutsche Dichtung eingeführt. Man hat ihn mit Martin Opitz, dem Vater der neueren deutschen Dichtung, verglichen, und in der That, der Vergleich ist fast bis ins Einzelne durchzuführen: Beide waren Gelehrte und standen der volkstümlichen Richtung in der heimischen Poesie feindlich gegenüber, wußten am Ende nicht einmal viel von ihr, während sie die fremde, Ottfried natürlich die lateinische, Dichtung genauer kannten und, von nationalem Ehrgeiz beseelt, etwas ihr Ähnliches schaffen wollten, beide hatten nur ein beschränktes lyrisches Talent und ihre Verdienste beschränkten sich wesentlich auf die (äußere) Form. Allerdings gelangte Opitz zu ganz anderer Wirkung als Ottfried, da sich ihm alle Talente der Folgezeit anschlossen, aber es war nicht Ottfrieds Schuld, daß er im ganzen isoliert blieb. Wie Opitzens Alexandriner, ist auch wohl Ottfrieds vierzeilige Reimstrophe (jede Zeile vier Hebungen, mit deren letzter der Vers schließt) romanischen Ursprungs, den kirchlichen Hymnen und einer von diesen beeinflußten romanischen Vulgarpoesie, die bereits früher nach Deutschland gedrungen sein mag, entnommen. Über den Ludwig dem Deutschen gewidmeten „Krist“ selbst, der in fünf Büchern im Anschluß an die kirchlichen Perikopen und mit selbständiger Benutzung der vorhandenen

geistlichen Litteratur Christi Leben wesentlich schriftauslegend, d. h. also raisonnierend darstellt, braucht man nicht viele Worte zu verlieren: Während man sich an dem „Heliand" noch heute erfreuen kann, sind bei Ottfried nur noch einzelne lyrische Stellen genießbar, höchstens erregt das Werk, in dem der Dichter sehr oft hervortritt, ein gewisses persönliches Interesse. Über seine Wirkung in der Zeit wissen wir nichts. — Von den beiden andern wichtigsten Erzeugnissen geistlicher Poesie dieser Periode setzt man das volkstümliche St. Georgslied, die älteste deutsche Legendendichtung, um die Mitte des neunten Jahrhunderts, also vor den „Krist", so daß es zu der diesen beeinflussenden Vulgarpoesie gehört haben könnte, und das auf den Sieg des westfränkischen Ludwigs III. über die Normannen bei Saucourt (3. Aug. 881) von einem Geistlichen gedichtete Ludwigslied trägt die Zeichen poetischer Improvisation an der Stirn und erweist sich trotz seines geistlichen Charakters in seinem raschen Fluß und seiner kraftvollen Kürze als von der volkstümlichen Heldendichtung beeinflußt. Als es entstand, war der Niedergang des fränkischen Reiches schon augenscheinlich; Normannen verheerten alle Küsten und drangen auf den Flüssen sogar tief ins Land, und nicht lange, da begannen auch die Raubzüge der Ungarn. Schlimmer noch war der allgemeine sittliche Niedergang. Es ist die erste große Kulturunterbrechung der deutschen Geschichte, die wir hier um das Jahr 900 haben, und sie bezeichnet zugleich einen Tiefstand der Poesie. Vollständiger Untergang der Kultur war es jedoch nicht, die Fäden, die zu glücklicheren Zeiten hinüberzuleiten vermochten, wurden nicht völlig zerrissen.

Die sächsischen Herrscher brachten dann die Neukonsolidierung des Reiches, eines wirklich deutschen Reiches, ob dann auch die römische Kaiserkrone abermals erworben und überhaupt die Traditionen Karls des Großen wieder aufgenommen wurden. Wie bei ihm, redet man auch unter den Ottonen von einer Renaissance, wie mir scheinen will, ebenfalls ohne Berechtigung. Was Karl der Große auf den höheren Gebieten geschaffen, war eine Treibhaus-

kultur gewesen; davon kann zwar jetzt bei den viel gesicherteren und gesünderen Verhältnissen nicht mehr die Rede sein, aber eine Wiedergeburt des Altertums erfolgte, trotzdem man Virgil und Terenz, ja, griechische Autoren las und mit Byzanz in Beziehungen stand, auch jetzt nicht: Die Geistlichkeit war, da die Kaiser sie als Gegengewicht gegen die weltlichen Großen gebrauchten, ja, ihre Reichsgewalt geradezu auf sie gründeten, der herrschende Stand geworden, und so ward Sprache und Bildung der höheren Kreise lateinisch, aber doch nicht anders, wie sie in späteren Zeiten französisch wurde oder noch nicht einmal in dem Grade; denn das Grundwesen der Menschen dieser Zeit blieb, wenn man von Ausnahmen, wie dem dem Byzantinertum verfallenden Otto III. absieht, deutsch, der Geist des Altertums schlief trotz eben dieses Otto III. ganz ruhig weiter. Es war im ganzen eine Oberflächenkultur, das deutsche Volk hat nicht viel davon gemerkt, und die deutsche Dichtung auch nicht. Der Vertreter dieser war nun der fahrende Spielmann, und zwar ohne jede Konkurrenz, da die Geistlichen nur noch lateinisch dichteten, und so ist es an der Zeit, ihn etwas näher ins Auge zu fassen. Er ist wohl romanischen Ursprungs, aus dem römischen histrio, mimus, ioculator auf gallischem Boden erwachsen, nach und nach in Anschmiegung an die herrschende Rasse zum fränkischen Volkssänger geworden. Als solcher kam er dann auch an den Rhein und darüber hinaus, und recht wohl mögen die letzten germanischen Wanderskope mit ihm verschmolzen sein. Mehr Sänger als Dichter, hat er die alten Heldenlieder, die das deutsche Volk hören wollte, zunächst gewiß bewahrt, aber freilich ist mit ihnen allmählich eine Umformung vorgegangen, u. a. werden sie den Reim angenommen haben. An eine völlige Verkümmerung der germanischen Heldensage, wie sie Scherer annimmt, glaube ich nicht; dagegen sprechen schon die vorhandenen lateinischen Bearbeitungen aus ihr, doch kennen wir kein der Zeit der sächsischen und fränkischen Kaiser entstammendes Spielmannslied alten Sageninhalts und können also nur aus späteren Liedern auf seine Art zurückschließen.

Selbſtverſtändlich beſchränkte ſich der Spielmannsſang aber nicht auf die überlieferten Stoffe, er behandelte auch die Ereigniſſe der Gegenwart, und gerade von hiſtoriſchen Liedern wird uns mancherlei berichtet — erhalten iſt uns nur eines, ein halb deutſches, halb lateiniſches Lied auf Herzog Heinrich von Bayern, den Bruder Ottos des Großen. Im Hinblick auf dieſe Lieder hat man den fahrenden Spielmann geradezu den wandernden Journaliſten der Zeit genannt, doch muß man mit der Übertragung moderner Begriffe auf die Vergangenheit bekanntlich vorſichtig ſein: Das ſogenannte Aktuelle, die Domäne des Journaliſten, verbreitet ſich in der Regel anders als durch Lieder, und wir ſehen denn auch, daß die Lieder Menſchen und Verhältniſſe keineswegs treu wiedergeben; es gab ja auch einen geregelten Botendienſt in jenen Zeiten. Eher ſind die Spielleute Diener und Parteigänger der Großen geweſen, aber doch wahrſcheinlich auch nicht allzuhäufig; im ganzen blieben ſie einfach die Unterhalter des Volkes, behandelten außer Sagen- und hiſtoriſchen Stoffen auch Novellen und derbe Schwänke und verſtanden wohl meiſt auch noch andere Künſte, als ein Lied zu ſingen. Einen ſtarken Zuzug ſcheinen ſie aus den Reihen der wandernden Kleriker und Studenten — Vaganten und Goliarden ſind die Fachausdrücke — erhalten zu haben, und dieſe ſchufen natürlich das lateiniſche Lied, das die höhere Geſellſchaft wünſchte. Seine höhere Ausbildung zu wirklicher Lyrik, die in gewiſſer Art von alter Volkspoeſie zum Minneſang überleitet, ja, in ihrer Sonderart noch einen beſtimmten internationalen und modernen Anſtrich hat (der es denn auch im Studentenliede erhalten hat), erlangt dies lateiniſche Lied wohl aber erſt im zwölften Jahrhundert. — Neben der Dichtung der Fahrenden kann man in dieſer Zeit übrigens doch auch wirkliche Volkspoeſie annehmen, noch vom alten Chorlied herſtammend. Im beſonderen glaube ich, daß zum alten Mai- und Tanzlied nun auch allmählich das Liebeslied getreten iſt — ob die ſchon unter Karl dem Großen erwähnten winileodes, die ſich die Nonnen gegenſeitig zuſchickten, ſolche waren, bleibe

dahingestellt, ausgeschlossen ist es natürlich nicht — und daß dies nicht zunächst vom Spielmann gesungen wurde. Die deutschen Strophen in den Carmina Burana (Vagantenliedersammlung des Klosters Benediktbeuern) können recht wohl sehr alt sein oder doch verwandte Vorgänger gehabt haben. Auch die Erhaltung der Heldensage schreibe ich, wie schon angedeutet, zu einem guten Teil dem eigentlichen Volke zu.

Was uns von Poesie aus dem Zeitalter der Ottonen und der ersten fränkischen Kaiser erhalten ist, ist denn nun, als der höheren und geistlichen Gesellschaft entsprossen, lateinisch, aber doch meist stofflich und im Kerne deutsch. Das gilt vor allem von dem Waltharius des St. Galler Mönchs Ekkehard, der zum Unterschied von drei späteren gleichnamigen Mönchen desselben Klosters Ekkehard I. genannt wird und im Jahre 973 starb. Er hat die Dichtung in seiner Jugend als „metrisches Specimen" für seinen Lehrer Geraldus verfaßt, sie ist dann aber später im Anfang des elften Jahrhunderts von Eckehard IV. noch gefeilt worden. Ob dem Dichter ein altes Heldenlied — auch die angelsächsische Dichtung behandelt den Stoff — vorgelegen oder ob er die Erzählung mündlich in Prosa überliefert erhalten, weiß man natürlich nicht, aber der Geist des altgermanischen Heldengesangs lebt jedenfalls in seiner Dichtung, die die Flucht Walters von Aquitanien mit seiner Geliebten Hildegund vom Hofe Attilas und vor allem seinen Kampf gegen die Franken- (nicht Burgunder-) helden Gunther und Hagen und ihre elf Begleiter im Wasgau darstellt. Virgil ist unzweifelhaft das Muster, dem Ekkehard nacheifert, und so ist er, selbst wenn er ein (doch wohl nur kurzes) deutsches Lied als Vorlage gehabt, bemerkenswert selbständig; immer hat man es bewundert, wie er die zahlreichen Kämpfe zu variieren weiß, und in der nächtlichen Ruheszene mit Hildegund die alte deutsche Keuschheit zu loben gefunden. Auch derben deutschen Humor hat die Dichtung, und so steht sie als Vorgängerin, wenn nicht des Nibelungenliedes, so doch der späteren Spielmannsepen sehr respektabel da. Ihre neuere Berühmtheit verdankt sie

natürlich Scheffels „Eckehard“, der nun freilich ihre Entſtehung aus poetiſchen Gründen nichts weniger als hiſtoriſch darſtellt, ſie einem andern Eckehard zuſchiebt. Wichtig iſt der „Waltharius“ vor allem auch als Zeugnis für das Leben der Heldenſage — wenn ſelbſt ein Walther von Aquitanien unvergeſſen war, ſo werden es Siegfried und Dietrich doch erſt recht geweſen ſein. — Ungefähr gleichzeitig mit dem „Waltharius“ muß die in leoniniſchen Verſen geſchriebene „Ecbasis captivi“ entſtanden ſein, die erſte deutſche Tierdichtung, in der ein lothringiſcher Geiſtlicher unter dem Bilde eines vom Wolfe gefangenen und dann beſonders durch die Schlauheit des Fuchſes befreiten Kalbes die eigenen Schickſale geſchildert zu haben ſcheint. Die äſopiſche Fabel vom kranken Löwen, der ſich auf den Rat des Fuchſes durch den warmen Balg des Wolfes heilt, bildet eine Epiſode der Dichtung, und man hat daher die Veranlaſſung genommen, die ganze deutſche ſogenannte Tierſage aus dem Äſop und einem das Tierleben geiſtlich-allegoriſch benutzenden Werke, dem „Phyſiologus“, abzuleiten. Es ſteht aber meiner Anſicht nach nichts im Wege, ein ſelbſtändiges deutſches Tiermärchen und die „Ecbasis captivi“, deren poetiſcher Wert nicht bedeutend iſt, als ein von ihm nur leiſe beeinflußtes ſelbſtändiges Werk ſatiriſcher Tendenz anzunehmen. Erſt ſpätere Tierdichtungen nehmen dann mehr vom deutſchen Tiermärchen und vor allem von ſeinem Geiſte auf.

Deutſchem Geiſte am fernſten ſtehen von den hier zu nennenden Dichtungen die ſechs in gewandter lateiniſcher Proſa mit eingeſtreuten Reimen geſchriebenen Dramen der Gandersheimer Nonne Hroswitha (Hrotsvit, um 960), aber als die erſten dramatiſchen Dichtungen ſeit dem Altertum haben ſie ſelbſtverſtändlich ihre Bedeutung, wenn ſie auch ohne Nachwirkung und Nachfolge geblieben ſind. Man hat verſucht, ſie zu Fälſchungen des Konrad Celtes, der ſie wieder auffand und herausgab, zu ſtempeln, aber ohne Erfolg; ſchon aus der folgenden wichtigen Stelle der Vorrede geht ihre Echtheit hervor: „Mancher, der feſthält an Gottes Wort, auch alles andere

Heidnische verachtet, liest dennoch gern und eifrig des Terenz dichterische Gebilde; doch während der Sprache Anmut sein Wohlgefallen weckt, wird das Herz ihm vom gottlosen Inhalt befleckt. Drum hat sich Gandersheims heller Mund (Anspielung auf Hrôth-suit = heller, starker Klang, eine Anspielung, die Celtes nie hätte machen können) nicht geweigert, jenes Dichters Schreibart nachzuahmen, und wenn andere ihn ehren durch das Lesen seiner Dramen, so will ich in der Art, wie er das Lieben leichtfertiger Dirnen beschrieben, von der preiswerten Keuschheit gottseliger Jungfrauen singen, soweit das meiner schwachen Kraft mag gelingen." Alle Dramen behandeln Legendenstoffe, sind in der Handlung und Charakteristik sehr primitiv, aber nicht ohne tiefere Empfindung und naive Züge wirklichen Lebens, an so bedenklichen Orten sie auch oftmals spielen. Der „Abraham", der die Rettung einer Dirne darstellt, „Calimachus", der stofflich etwas an „Romeo und Julie" erinnert, und „Dulcitius", der eine komische Scene hat, mögen die bemerkenswertesten sein. Außer den Dramen hat Hroswitha noch Legenden, darunter eine, die den Faust des Mittelalters, Theophilus, behandelt, und zwei epische Gedichte, „Otto I." und „Die Anfänge des Klosters Gandersheim" verfaßt. — Wie das Drama der Hroswitha, ist auch der um 1030 von einem Mönche des bayrischen Klosters Tegernsee in gereimten Hexametern verfaßte „Roman" „Ruodlieb" ein Anfang in der Litteratur, kein europäisches Volk hatte vor ihm dergleichen. Leider ist uns das Werk nur in Bruchstücken erhalten, aber wir haben doch genug davon, um seine Art zu erkennen: Motive der Heldensage und neuere Novellenmotive sind in freier Erfindung verbunden, den eigentlichen Gehalt aber ergiebt eine vielseitige und treue Darstellung des Lebens der Gegenwart. Man kann es tief bedauern, daß auch dieses Werk, so beliebt es gewesen zu sein scheint, keine rechte Folge gehabt und der viel lebensfremdere französische Versroman in Deutschland später die Herrschaft erlangt hat. Aber das ist ja deutsch: Alles erst selber schaffen und es dann doch, meist noch in schlechterer Ge-

stalt, aus der Fremde übernehmen. — Wenn man nun noch die lateinischen Historiker der Zeit, vor allen Wittekind von Corvey und Thietmar von Merseburg, und dann den St. Galler Schulmann Notker Labeo, genannt der Deutsche († 1022), erwähnt, der die Psalmen, des Boethius Schrift vom Troste der Philosophie und anderes ins Deutsche übersetzte und erklärte, also gewissermaßen der erste wirkliche deutsche Prosaiker oder besser vielleicht Philolog ist, so sind die bedeutendsten Erscheinungen des Zeitalters der Ottonen genannt. Sie wirken wenigstens noch in die Zeit der ersten Salier hinüber.

Dann tritt eine neue Entwicklung ein. Sie ist zunächst religiöser Natur, jene strengere christliche Richtung, die vom Kloster Cluny ihren Ausgang nimmt, greift nach Deutschland über. Selbstverständlich lag sie überhaupt in der Zeit: Christliche Askese und äußerste Verweltlichung sind die beiden Pole des geistigen Lebens im Mittelalter, doch befinden sie sich nicht in stetem Kampf miteinander, sondern das Christliche als Weltfeindliches bricht in fast regelmäßigen Zwischenräumen mit Naturgewalt, wie eine ungeheure Flutwelle herein, alles Leben gleichsam verschlingend, aber dann laufen die Fluten langsam ab, und die Weltlust kommt wieder zum Vorschein, ohne daß sie freilich die Formen des christlichen Lebens irgendwie tötete — in seinen Anschauungen und Gewohnheiten bleibt der mittelalterliche Mensch immer Christ. So kam mit Bonifacius ein strengeres Christentum, so kommt es jetzt wieder, nachdem die gebildete Gesellschaft und auch das Volk unter den Ottonen sich recht hübsch an das naive Zusammenleben des Heidnischen und Christlichen gewöhnt hatte, so tritt noch einmal am Ende des dreizehnten Jahrhunderts dieselbe Erscheinung ein. Man darf da nicht von bloßen Einwirkungen oder gar der Herrschsucht der Kirche reden, es ist das tiefere Seelenbedürfnis der Menschheit, das da als Neigung zur Askese hervorbricht, die Geistlichkeit und selbst das Papsttum werden auch davon ergriffen, und wenn die Geistlichen zuerst, so darf man nicht

vergessen, daß unter ihnen eben die tieferen Naturen im Mittelalter sind. Genug, schon unter Heinrich III., der die fahrenden Leute von seiner Hochzeit wegweist, herrscht der Geist von Cluny, und er erfüllt dann Gregor VII. und setzt sich fort im Geist der ersten Kreuzzüge, die nicht etwa einem „Meistergriff päpstlicher Politik" ihren Ursprung verdanken, sondern notwendige Lebensäußerungen der mittelalterlichen Menschheit sind. Für die deutsche Dichtung ist die neue Entwicklung zunächst sehr günstig: Mag sie „kulturfeindlich" sein, indem sie das Studium und die Nachahmung der Alten perhorresziert, sie verhilft der deutschen Sprache wieder zur Geltung und schafft in ihr zunächst eine neue geistliche Poesie. — Dann stoßen Kaisertum und Papsttum zusammen, eine notwendige Konsequenz des jetzt vom Papsttum vertretenen Geistes von Cluny, dann freilich auch päpstlicher Herrschsucht, und da das Papsttum sich auf die ehrgeizigen deutschen Großen stützt, so tritt unter Heinrich IV. und V. eine Periode wilder Bürgerkriege in Deutschland ein, die eine neue Kulturunterbrechung bedeuten. Aber auch diese Kulturunterbrechung wird zum Segen: Es bildet sich in den Bürgerkriegen, während die Geistlichkeit sehr zurücktritt, ein neuer Stand heraus, der Ritterstand, der alle kräftigen Elemente der Nation in sich vereinigt. Die Kreuzzüge geben diesem Stande den idealen Schwung, Standesgefühl und Standesehre, und durch vielfältige friedliche und feindliche Berührung mit den ausländischen Standesgenossen ersteht in ihm nach und nach auch eine neue, eine weltliche Kultur, die, zugleich national und international, stark genug ist, eine wahrhafte Blüte deutscher Poesie zu tragen. Zunächst haben wir die Zeit zu betrachten, in der sie sich vorbereitet: es sind die vier Menschenalter von 1050 bis 1170.

An der Spitze der Entwicklung steht, wie gesagt, eine neue geistliche Poesie. Da ist ein alemannisches „Memento mori", da ist das Ezzolied von Christus und der Welterlösung, auf Anregung des Bischofs Gunther von Bamberg, der im Jahre 1064 auf einem Pilgerzuge nach dem heiligen Lande starb, von

dem dortigen Domherrn Ezzo geschaffen, da ist vor allem das Annolied, um 1080 in einem niederrheinischen Kloster entstanden, ein Lobgesang auf den bekannten Erzbischof von Köln, der sich Heinrichs IV. bemächtigte, aber weit ausholend, mit der Erschaffung der Welt beginnend und einen Abriß der ganzen Weltgeschichte gebend. Die Darstellung hat gedrungene Kraft und zeigt den Einfluß der deutschen Volksepik sowohl wie des lateinischen Epos. Ihren weltgeschichtlichen Teil hat eine siebzig Jahre später wohl zu Regensburg am Hofe Heinrichs des Stolzen entstandene Dichtung, die „Kaiserchronik" übernommen, die den christlichen mit dem ritterlichen Geiste eint und wegen ihres Stoffreichtums eines der beliebtesten Bücher des Mittelalters geworden ist. — Wie in früherer Zeit, wandte sich auch jetzt die geistliche Dichtung der Bearbeitung der Bibel zu. Schon bald nach 1060 übersetzte der Abt Williram von Ebersberg das hohe Lied, dann traten dichterisch zum Teil nicht ganz wertlose Umdichtungen der beiden ersten Bücher Mosis hervor, vor allem auf österreichischem Boden. Ein Leben Jesu dichtete die im Jahre 1127 in Österreich verstorbene Klausnerin Frau Ava, ein „Marienleben", nicht ohne Gehalt, der Priester Wernher, wahrscheinlich im Jahre 1172 zu Augsburg. Als den Abschluß dieser Entwicklung kann man die beiden Dichtungen „Von des Todes Gehügede" (Gedächtnis, also wieder ein memento mori) und „vom Pfaffenleben" Heinrichs von Melk (um 1160) betrachten, die im ganzen gewaltige Satiren und Sittenpredigten sind. Später ist die geistliche Dichtung wesentlich Legendendichtung, und auch die größten weltlichen Dichter versagen sich ihr nicht.

Durch die geistliche Dichtung hatte die deutsche Poesie, während sich zugleich der Übergang vom Althochdeutschen zum Mittelhochdeutschen vollzog, allmählich die notwendige technische Ausbildung erlangt, und je größer nun die vorherrschende Bedeutung des Rittertums wurde, um so mehr wandte sie sich weltlichen Stoffen zu. Nicht, daß die christliche Flutwelle schon verebbt war, aber der christliche Kampf- und Aben-

teuergeist der Kreuzzüge ließ die asketischen Neigungen doch mehr und mehr zurücktreten. Ihm verdanken wir zwei große Epen, die beide noch von Geistlichen verfaßt und beide Überarbeitungen französischer Dichtungen sind, doch aber das Reifwerden des deutschen Geistes für eine Poesie größeren Stils deutlich anzeigen. Das älteste der beiden Epen, etwa um 1120 entstanden, ist das Alexanderlied des rheinischen Pfaffen Lamprecht, nach der französischen Vorlage des Aubry (Alberich) von Besançon gedichtet, die wieder auf die schon seit Jahrhunderten im Abendlande verbreiteten romanhaften Umgestaltungen der wahren Geschichte des Macedonierkönigs zurückgeht. Lamprecht hat das Original, von dem wir freilich sehr wenig haben, nicht ungeschickt wiedergegeben und etwas von dem Geiste des deutschen Volksepos, mit dessen Kämpfen er die von ihm geschilderten direkt vergleicht, hereingebracht, die berühmten poetischen Episoden des Werkes, der Aufenthalt des Heeres bei den Mädchen, die mit den Blumen geboren werden und mit ihnen sterben, und der Zug Alexanders gegen das Paradies, entstammen aber einer viel späteren Umarbeitung. In der Regel wundert man sich über das geringe religiöse Beiwerk des Alexanderliedes und spricht wohl gar von dessen „humanem" Geist; man kann jedoch recht gut annehmen, daß das alles ein mehr negatives „Verdienst" des Dichters ist, der von seinem Vorbilde noch zu abhängig gewesen sein wird, als daß er seine eigenen Anschauungen stark hätte hervortreten lassen können. Das thut dann der Pfaffe Konrad, der zwischen 1131 und 1133 das französische „Rolandslied" überarbeitet, und zwar im Auftrag Heinrichs des Stolzen von Bayern, der es mit aus Paris gebracht; in seinem Werke lebt wirklich der Geist der Kreuzzüge, ja, der Kampf Karls des Großen gegen die Sarazenen erscheint geradezu als Kreuzzug, und im einzelnen fehlt nie die Hinweisung auf das Reich Gottes, wie das Gedicht denn auch bezeichnender Weise mit den Worten „Tu autem, domine, miserere nobis" schließt. Konrad hat sich große Mühe mit seinem Werke gegeben, seine französische Vorlage

zuerst ins Lateinische übertragen und dann erst in deutsche Verse gezwungen — er war kein großer Dichter, aber ein verständiger Mann, der in der Komposition manches besserte und allerlei Bayrisch-Lokales und Lokalpatriotisches in sein Werk hineinbrachte, um es dem Herzen seiner Landsleute (vielleicht war er aber auch vom Rhein nach Bayern gekommen) näher zu bringen, ein Verfahren, von dem man wohl wünschte, daß es allgemein geworden wäre, wenn die Flut französischer Stoffe, die mit den Werken Lamprechts und Konrads hereinbricht, denn nun einmal nicht fern zu halten war.

Sie wäre es vielleicht noch gewesen, denn um eben diese Zeit tritt nun der alte Spielmannssang wieder mächtiger hervor, zum ersten Mal erhalten wir vom Spielmann größere Werke, die die Zeiten überdauert haben. Man hört unter den Saliern wenig von ihm, aber verschwunden gewesen ist er natürlich niemals, er war nur zum niederen Volk „untergetaucht" und hatte sich da wahrscheinlich mit der alten Heldensage wieder mehr vertraut gemacht. Die Zeit, die diese wiedergebären sollte, war jedoch noch nicht da, noch herrschte der Geist der Kreuzzüge, und er ist es denn auch, der die jetzt entstehenden Spielmannsepen erfüllt. Freilich, spezifisch-christlichen Geist darf man beim Spielmann nicht suchen, er wußte selbstverständlich, daß seine „Kunst" den Geistlichen durchweg ein Greuel war, aber auch er war vom Wehen der Zeit berührt, und so ist wenigstens der weltliche Geist der Kreuzzüge, der Geist der Abenteuer und des romantischen Interesses am geheimnisvollen Orient in seiner Dichtung vertreten. Man hat auch die jetzt hervortretenden Spielmannsepen als Leseepen bezeichnet, wie es das Alexanderlied und das Rolandslied zweifellos waren, aber ich weiß eigentlich nicht, was den Spielmann hätte veranlassen können, Leseepen zu schaffen. Richtiger ist es am Ende doch, anzunehmen, daß der Spielmann seine Werke dieser Art aus dem Gedächtnis, wenn auch vielleicht nicht immer in einem Zuge, vortrug. Das älteste Spielmannsepos ist der „König Rother", den man bald nach 1130 setzt, und der

wohl auch in Bayern entstanden ist. Er behandelt die Werbung eines germanischen Königs um die Tochter des Königs Konstantin von Konstantinopel, also eine Orientfahrt, und das ist eben der Lieblingsstoff der Zeit, der in fast allen hierher gehörigen Werken wiederkehrt. Der „König Rother" hat manche poetische Vorzüge, vor allem einen raschen Gang und auch den derben Spielmannshumor, der noch in späteren Zeiten für die Spielmannsdichtung charakteristisch bleibt. Ihm folgt zeitlich der „Herzog Ernst" (um 1170), der ein Nachklang der Auflehnung des Herzogs Ludolf von Schwaben gegen seinen Vater Otto den Großen und des Herzogs Ernst von Schwaben gegen seinen Stiefvater Konrad II. ist, aber wesentlich orientalische Wundergeschichten bringt, die an die Welt von „Tausend und eine Nacht" erinnern. Die Dichtung ist vollständig nur in späteren Bearbeitungen erhalten; für ihre Beliebtheit zeugt jedoch, daß sie auch noch zum Volksbuche wurde. Im ganzen demselben Stoffgebiete gehören dann auch die späteren Dichtungen von „Salman (Salomo) und Morolf" (in strophischer Form) und dem Mönch „Brandan", von „Orendel" und „König Oswald", die sich der Legende nähern, an, dann auch die nur in Bruchstücken erhaltene Geschichte vom „Grafen Rudolf", die freilich nicht mehr Spielmannsdichtung ist, sondern den Übergang zum höfischen Epos bildet. Dahin führt von jener sonst nicht der Weg, sondern zum echten Volksepos, das, wenn auch von der ritterlichen Dichtung vielfach beeinflußt, nun in wenigen Jahrzehnten, gewiß durch zahlreiche Spielmannslieder vorbereitet, endlich entsteht und die Höhe der deutschen Dichtung des Mittelalters wird. Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg könnten wir zur Not entbehren, das Nibelungenlied nicht.

So bricht denn nun das glänzendste Zeitalter des Mittelalters, das Hohenstaufenzeitalter, die erste klassische Periode deutscher Dichtung, an. Streng genommen dauert es nur zwei Menschenalter, von 1170 bis 1230, aber die Fülle und die Mannigfaltigkeit seiner Erzeugnisse ist sehr groß. Die welt-

umspannende Politik der Hohenstaufen, Kreuzzüge und Römerfahrten, die Blüte des Ritterstandes, der nach Karl Lamprechts Ausdruck schon in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts die Gleichstellung mit den freien Vasallen verlangt hat und um die Mitte des Jahrhunderts mit Lehen gesättigt erscheint, überhaupt ein allgemeiner Aufschwung in Deutschland, von dem auch der Bauernstand nicht ausgeschlossen ist, ergeben den Hintergrund und die Basis der reichen kulturellen Entwicklung dieser Zeit, die zwar von Frankreich her stark beeinflußt, aber doch der spezifisch-deutschen Eigenart nicht bar ist. Der Ritter, der Träger dieser Kultur, ist ein Europäer sozusagen, aber der deutsche Ritter hat außer den Standesanschauungen doch auch seine deutschen Empfindungen, ja, die starken Gegensätze altgermanischen Wesens sind in ihm deutlich zu erkennen. Und zwar spitzen sie sich echt mittelalterlich auf den Gegensatz zwischen „Frau Welt“ und dem Heil der Seele, zwischen weltlicher und Gottesminne zu, zwischen welchen einen Ausgleich zu finden das Streben der tiefsten Geister der Zeit ist. Neuere Litteraturhistoriker haben es so dargestellt, als ob Frau Welt durchaus gesiegt habe, als ob das Christentum und die Kirche völlig überwunden worden seien. „Die mittelhochdeutsche Dichtung in ihren hervorragendsten Vertretern ist wie unsere moderne klassische Litteratur getragen von dem Grundsatze der Toleranz“, schreibt Scherer. Das ist ein Irrtum, wenn nicht etwas Schlimmeres. Unsere mittelalterlichen Dichter sind durchweg gläubige katholische Christen — wäre ein Ketzer unter ihnen, so würde der wahrscheinlich noch mehr Christ sein —, aber es steht freilich nirgends geschrieben, daß ein Christ grade Fanatiker sein müsse, im Gegenteil, das wahre Christentum schließt den Fanatismus aus. Und dieser liegt auch nicht in der deutschen Natur, so daß es einen nicht wundern darf, wenn Juden und Heiden gerecht beurteilt werden. Doch sind die Dichter alle überzeugt, im Christentum den wahren, siegenden Glauben zu besitzen, ihre Toleranz, wenn man denn diesen Begriff überhaupt anwenden darf, steht auf christlichem, nicht auf allgemein menschlichem

Boden, noch viel weniger auf dem des religiöſen Indifferentismus, wie alle moderne Toleranz. Aber es kann überhaupt keinem Zweifel unterliegen, daß der Charakter der mittelalterlichen Poeſie ein poſitiv-chriſtlicher iſt, aus der nun vollendeten vollſtändigen Durchdringung des Germaniſchen und Chriſtlichen geradezu erwächſt. So haben ſie unſere geſamten Romantiker, auch noch Uhland und Spätere, geſehen — und ich glaube, wir brauchen nicht noch umzulernen. Daß daneben im Volksepos die heidniſchen Motive in alter Gewalt beſtehen können, daß ſich bei ganz vereinzelten Geiſtern, wie Gottfried von Straßburg, der Skeptizismus — obſchon er doch in der bekannten böſen Stelle nur den Wert der Gottesgerichte und keineswegs Chriſtus ſelber anzuzweifeln braucht — regt, bedeutet für die Geſamtheit der mittelalterlichen Dichtung nicht viel. Mittelalterliche Menſchen, d. h. Menſchen, die immer noch zwiſchen den genannten beiden Polen hin- und herſchwanken und in den Idealen der „mâze“ und „staete“ doch nur mäßige Hilfsmittel finden, darüber hinwegzukommen, mittelalterliche Weltanſchauung, d. h. chriſtliche Weltanſchauung — ich wüßte nicht, was ein ehrlicher Betrachter in der deutſchen Dichtung der erſten klaſſiſchen Periode anderes finden ſollte. Daß dort Frau Welt mit der ganzen Fülle ihrer Reize, mit Macht und Ruhm lockt, weiß ich auch, aber die Augen, die ſie anſchauen, und die Herzen, die ihrer begehren, ſind nicht die heiterer Griechen und kalter Römer, ſondern die frommer Deutſchen, und die Weiſen unter ihnen wenden ihr den Rücken, ehe ſie ihn wendet.

Als die Höhe dieſer mittelalterlichen Dichtung habe ich das Volksepos bezeichnet. Es iſt das freilich nur für uns, im Mittelalter ſelbſt hat zweifellos das ritterliche Kunſtepos, das weſentlich franzöſiſche Stoffe behandelt, Stoffe, die alle die Herrlichkeit des Rittertums zu offenbaren ſtrebten, dafür gegolten. Daß auch wir neben dem Volksepos einen autochthonen Ritterroman hätten haben können, hatten der „Ruodlieb“ und manche der vorher genannten Spielmannsepen gezeigt, aber im

deutschen Charakter liegt eben auch eine starke Neigung zur naiven Hingabe an das glänzende Fremde, das dann freilich bei uns vergeistigt und vertieft wird. Selbst auf die Volksdichtung ist die ritterliche Poesie von starkem Einflusse gewesen, doch hat sie zuletzt die alte Kraft und Gewalt unserer Heldensage im Kerne unberührt lassen müssen, und unser Volksepos unterscheidet sich vom französischen nationalen Epos vor allem durch den altüberlieferten allgemein-menschlichen Gehalt und die innere Macht der Komposition, ja, es überragt nach dieser Richtung selbst das homerische, so sicher es künstlerisch hinter diesem zurücksteht. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß die Ausdrücke Volksepos und Kunstepos hier nur in Bezug auf die Elemente, aus denen die beiden Gattungen erwachsen, und den dadurch bedingten Stil gebraucht werden; einen Schöpfer, einen Dichter hat ersteres so gut wie letzteres, wenn er auch im Volksepos „hinter der Handlung" bleibt und im Kunstepos mit seiner Persönlichkeit hervortritt. Der Dichter des Volksepos ist der Spielmann. Es kann dies, da sich im Hohenstaufenalter der ganze Stand wieder hob, unter Umständen auch ein Ritter gewesen sein, nötig ist die Annahme aber nicht. Auch braucht man nicht nach tieferen Ursachen zu suchen, weshalb die alte Heldensage grade in dieser Zeit ihre abschließende Behandlung fand; die Zeit war eben gekommen, man war poetisch reif für diese Stoffe, die ja nie tot gewesen, geworden. So viel wird richtig sein, daß sie im konservativen Sachsenlande besonders lebendig geblieben (s. die „Thidreksage", jene auf sächsischer Überlieferung beruhende nordische Kodifikation der ganzen deutschen Heldensage), und daß der bayrische Stamm, der den Einflüssen von Westen am wenigsten ausgesetzt war und die reichste rein deutsche Kultur hatte, sie von daher zu poetischer Bearbeitung übernahm. Die Strophe, in der die meisten Volksepen abgefaßt sind, wird die vorher beliebt gewordener Lieder sein, doch glaube ich nicht, daß man da im besonderen an die lyrischen Gedichte des Kürnbergers und überhaupt an einen Einfluß der Lyrik auf das Spielmannsepos zu denken braucht;

auch für das kürzere epische Lied empfiehlt sich die Strophenform, sie war wahrscheinlich seit dem Untergang des alten allitterierenden Heldensangs gang und gäbe und wurde nun für die großen Epen einfach beibehalten. Ich finde auch nicht, daß man das, wie es vielfach geschieht, bedauern soll; wohl giebt der fortströmende Fluß der homerischen Verse eine große einheitliche Wirkung und kann doch jedes Detail zur Geltung bringen, aber der Vierzeiler des Nibelungenliedes ermöglicht dafür ein gewaltiges Fresko, ist lapidarer. Für breitere Schilderung und feine Übergänge ist er allerdings wenig geeignet — erstere forderte leider die Zeit und gab sich an sie hin, während wir nun das Meiste als Füllsel empfinden, der Hauptgrund, der die philologische „Wut" gegen das Nibelungenlied, wie es vorliegt, entfesselt hat.

In früherer Zeit teilte man die mittelalterlichen Epen stofflich nach Sagenkreisen ein und brachte von diesen glücklich ein Dutzend zu stande; heute hat man das aufgegeben und hält sich an die einzelnen Werke, deren Stoffgeschichte nachzugehen ja freilich sehr interessant ist, aber zur Evidenz natürlich nicht führen kann. Das deutsche Volksepos par excellence ist natürlich das Nibelungenlied, und es findet nun auch endlich in der Form, in der es vorliegt, den gebührenden Respekt. So wie der Stoff sich nun einmal in Deutschland entwickelt hatte, unter Zurückdrängung des mythischen, Hervorhebung des historischen Elements, mit Kriemhild als Mittelpunkt und der Idee der Treue als tiefstem Gehalt, hat ihn, auf älteren Liedern fußend, aber sie nur spärlich direkt benutzend, zwischen 1170 und 1200 etwa ein österreichisch-bayrischer Dichter gestaltet, mit natürlicher Kraft, aber ohne reicher ausgebildete Kunst. Das zu sagen genügt für diese Übersicht. Die dem Nibelungenlied meist angehängte „Klage", die einzelne ergreifende Stellen hat, gehört nicht demselben Verfasser an. Außerdem haben wir aus dem Stofkreise der Nibelungensage noch das „Lied vom hörnernen Siegfried", das ältere Sagenbestandteile aufweist als das Nibelungenlied, aber nur in sehr

später Bearbeitung erhalten ist. Es wurde dann auch Volksbuch. — Neben dem „Nibelungenlied", aber doch in gehöriger Entfernung von ihm, mag nach wie vor die „Gudrun" stehen, die um 1210 ebenfalls von einem österreichischen Dichter geschaffen wurde. Ihr Stoff ist im Gegensatz zu dem der Nibelungen- (und auch der Dietrichs-) sage im Grunde stark lokaler Natur (sächsisch-friesisch-niederfränkisch), und man könnte sich wundern, daß er sich so lange erhalten und so spät in Österreich gestaltet wurde, wenn nicht einerseits der Meereshintergrund und andererseits die Gestalt der Gudrun wäre, in der doch schon vor der letzten Gestaltung das germanische, deutsche Frauenideal verkörpert gewesen sein muß. Von den drei Teilen, in die die Dichtung zerfällt, ist der erste, „Hagen von Irland", richtiges Spielmannsabenteuer, der zweite, „Hilde", hat mythische Elemente und der dritte, „Gudrun", scheint sich im Gegensatz und Parallelismus zum zweiten auf historischem Untergrund entwickelt zu haben. Daß der Dichter der „Gudrun" mit größerer „Kunst" geschaffen als der des Nibelungenliedes, dürfte zuzugeben sein, aber es ist das wohl weniger sein Verdienst als das der allgemeinen poetischen Entwicklung.

Das große Dietrich-Epos ist bekanntlich in Deutschland leider nicht geschaffen worden, aber wir haben, einige kleinere Stücke eingerechnet, ein ganzes Dutzend volkstümlicher Dichtungen, die die Sage vom großen Berner behandeln. Die meisten sind Spielmannsepen, die den oben aufgeführten älteren Werken wie „König Rother" näher stehen als dem Nibelungenlied, rascheren Ganges, formelhafter, derber sind. Der Charakter Dietrichs tritt aus ihnen deutlich hervor: „Dietrich", so schildert ihn sehr schön Friedrich Vogt, „ist der Typus des starken, hochherzigen, aber vom Unglück verfolgten Heldenkönigs, ein Feind aller Hinterlist, offen und treu. Er selbst giebt für die Treue gegen seine Vasallen alles hin, was er besitzt, aber Treulose haben sich gegen ihn verschworen. Er hat so manches mit Siegfried gemein, und doch scheiden wiederum wichtige Züge die beiden. Siegfried ist nur Held, Dietrich Held und

König. Siegfrieds sonnigem Wesen, seiner sorglosen Heiterkeit steht bei Dietrich ein würdevoller, fast melancholischer Ernst gegenüber, Siegfrieds keck zugreifendem Heldentum ein langmütig bedächtiges Zaudern. Der Entschluß, das Schwert entscheiden zu lassen, wird bei Dietrich immer erst durch den äußersten Zwang gereift; er muß erst in schlimme Bedrängnis geraten oder durch die größten Bemühungen in Wut gebracht werden. Aber hat er dann einmal die Waffe gezogen, so schlägt er fürchterlich drein, versengender Feueratem fährt ihm wohl im Heldenzorn aus dem Munde, und nichts vermag vor ihm stand zu halten. Unbewußt hat da unser Volk in seinem Lieblingshelden ein schönes Abbild seiner selbst geschaffen." Die Geschichte Dietrichs, in der der historische Odoaker durch Ermanrich ersetzt ist und Witeges Verrat und der Aufenthalt bei Etzel die wichtigsten sagenhaften Bestandteile bilden, wird am vollständigsten in dem „Buch von Bern" (sonst „Dietrichs Ahnen und Flucht") und der „Rabenschlacht" behandelt, poetisch nicht sonderlich glücklich, obwohl doch einzelne Episoden, wie die vom Tode der Söhne Etzels, wirksam sind. Eine solche Episode, selbständig geworden, ist das Gedicht von „Alpharts Tod", wohl die schönste der Dietrich-Dichtungen. Nur der „Zwergkönig Laurin", angeblich die älteste aller dieser Dichtungen, die auf Tiroler Lokalsagen oder gar Naturmythen fußt, kann mit ihr rivalisieren. Großer Beliebtheit hat sich das „Eckenlied" erfreut, wie der „Sigenot" den Kampf mit einem Riesen darstellend. „Biterolf und Dietleib" endlich und „Der Rosengarten von Worms" stellen Dietrich und seine Recken den Nibelungen gegenüber; das letztgenannte Gedicht geht, indem es die Gestalt des wilden Mönchs Ilsan schafft, am meisten von allen auf humoristische Wirkungen aus. — Nicht zum Dietrich-Sagenkreise gehören die Epen von „Ortnit", „Hugdietrich" und „Wolfdietrich", aber sie berühren sich mannigfach mit ihm. Die beiden ersten stellen Werbungen um eine fremde Königstochter dar, die letzte ein dem Dietrichs verwandtes Schicksal. In Hugdietrich hat man

den Merowinger Theoderich, Chlodwigs Sohn, in Wolfdietrich deſſen Sohn Theodebert zu erkennen geglaubt. Alle dieſe Dichtungen erhielten ſich zum Teil ſehr lange und wurden dann in den ſogenannten „Heldenbüchern“ zuſammengeſtellt, auch gedruckt. Neben ihnen ſcheinen auch die kurzen Lieder immer am Leben geblieben zu ſein, zwei von ihnen, ein niederdeutſches, „König Ermenrichs Tod“, und ein hochdeutſches, das jüngere „Hildebrandslied“, ſind uns auf fliegenden Blättern erhalten, ſo daß denn merkwürdigerweiſe die deutſche Heldenſage für uns mit einem Hildebrandsliede beginnt und mit einem ſolchen ſchließt. Es mag ungefähr bis zur Zeit des dreißigjährigen Krieges geſungen worden ſein, und ſo lange lebt auch ungefähr der fahrende Spielmann.

Wie ſich neben der Spielmannsdichtung im zwölften Jahrhundert die ritterliche erhob, wie der Ritter zum Sänger wurde, iſt für uns teilweiſe noch immer ein Problem. Das Warum verſtehen wir recht gut, wenn alle Vorbedingungen eines reichen und bewegten Lebens erfüllt ſind, dann bildet ſich eben eine äſthetiſche Kultur, aber das Wie ſehen wir nicht recht deutlich. Die älteſte ritterliche Lyrik ſchließt ſich ja der volkstümlichen an, und es iſt ſelbſtverſtändlich, daß der Drang zum Liede in dem im Mittelpunkte des nationalen Lebens ſtehenden Stande, der energiſch ſein eigenes Leben lebte, erwachen mußte; etwas anderes iſt es aber um die Pflege der Epik bei dem durchaus kriegeriſch geſinnten, auf ſeinen Stand ſtolzen und meiſt ungelehrten Ritter — von wem lernte er dichten, wie erhielt er ſeine franzöſiſchen Stoffe, was verurſachte die ungeheure Verbreitung der dichteriſchen Thätigkeit? Man wird doch wohl eine dauernde Vermittlung zwiſchen Deutſchland und Frankreich durch zweiſprachige Sänger, die ſich über das Niveau des gewöhnlichen Spielmanns erhoben hatten, annehmen müſſen. Die Geſtalt des „Erzpoeten“ der vagantiſchen Poeſie, der ritterlicher Herkunft war und die Gunſt des Kölner Erzbiſchofs Reinald von Daſſel, des Kanzlers Friedrich Barbaroſſas, genoß, giebt uns da einen bemerkenswerten Fingerzeig. Daß der deutſche

Ritter unmittelbar vom französischen, wenn er etwa auf einem Kreuzzuge mit ihm zusammentraf, gelernt habe oder daß er gar, um zu lernen, nach Frankreich gezogen sei, ist doch ziemlich unwahrscheinlich. Ihre gewaltigste Förderung erhielt die neue Kunstpoesie unzweifelhaft durch die Gunst der Höfe, die damals nicht weniger eifrig nach Frankreich, dem Sitze ritterlichen Glanzes, hinübergeblickt zu haben scheinen, als im siècle Louis XIV., und sie heißt denn im Gegensatz zur Spielmanns- auch höfische Poesie. Der Hof Heinrichs des Stolzen und seines Sohnes Heinrichs des Löwen, dann der der Hohenstaufen und der der Landgrafen von Thüringen, endlich der der österreichischen Babenberger, aber auch viele kleinere, namentlich im westlichen und südwestlichen Deutschland, haben sich die Pflege der aus Frankreich stammenden Dichtung aufs eifrigste angelegen sein lassen, und so blieb sie nicht in den Händen einiger weniger Geistlichen, sondern weckte den Ehrgeiz aller fähigen Köpfe des ersten weltlichen Standes der Zeit. Nach und nach galt es ja auch als einfaches Erfordernis der „Bildung", ein Lied dichten zu können, Kaiser und Könige fanden eine Ehre darin, und damit war der ritterliche Sängerstand zu den Höhen der Menschheit emporgehoben, was freilich nicht ausschloß, daß sich sein Lebensschicksal oft wenig genug von dem des fahrenden Spielmanns unterschied.

Das Hereinbrechen französischer Stoffe in die deutsche Dichtung beginnt um 1170, doch sind uns die ersten, vielfach noch deutsch-volkstümlicheren Werke, der schon erwähnte „Graf Rudolf", „Floris und Blancheflur" (das Thema der Kinderliebe behandelnd) und der „Tristan" des Eilhart von Oberge, eines Dienstmannen Heinrichs des Löwen, nur in Bruchstücken oder Überarbeitungen erhalten. Das ist auch noch mit dem „Reinhart Fuchs" des Elsässers Heinrich der Glichesaere (Gleißner) der Fall, der in der Entwicklung der sogenannten Tiersage ungefähr die Mitte zwischen dem grundlegenden „Isengrimus" des Magisters Nivardus (um 1150) und dem stofflich einigermaßen abschließenden „Reinaert" des Vlämen Willem

(um 1250) bildet und ſeine franzöſiſche Vorlage durch einzelne ſelbſtändige Züge bereichert. Der Vater der höfiſchen Poeſie iſt dann Heinrich von Veldeke, aus der Gegend von Maeſtricht gebürtig, ſpäter am Hofe des Landgrafen von Thüringen, der, nachdem er zuerſt eine Legendendichtung „Servatius“ verfaßt, um 1180 eine „Äneis“ (Eneit) ſchrieb, oder richtiger, bearbeitete, die ſowohl formell, durch Korrektheit der Verſe und Reinheit des Reimes, wie inhaltlich, durch Bevorzugung des Liebesabenteuers vor dem eigentlich Heroiſchen und die geiſtige Auffaſſung der Minne, für die ſpätere Zeit vorbildlich wurde. Mit Virgils Epos hat Veldekes Werk ſo nicht allzuviel mehr gemein, es iſt eben ein mittelalterlicher Roman in Verſen. Auch die Lyrik des Dichters wurde für die Folgezeit bedeutſam. — Antike Stoffe wie Veldeke behandelten dann Herbort von Fritzlar, der im Auftrag Hermanns von Thüringen einen „Trojaniſchen Krieg“ (nach Benoit de St. More) ſchrieb, und Albrecht von Halberſtadt, der Ovids „Metamorphoſen“ nach dem lateiniſchen Original in deutſche Verſe brachte, doch gewannen beide keinen Einfluß, das Intereſſe des Publikums wandte ſich mehr und mehr dem Artusroman zu, der mit der Fülle ſeiner, freilich oft zweckloſen ritterlichen Abenteuer, ſeiner Darſtellung feiner ritterlicher Sitte und ritterlichen Luxus' auch für die Deutſchen das ideale Bild ihres Daſeins wurde. Es hat wenig Zweck auf die Sage von Artus, dem Britenkönig, und ſeiner Tafelrunde einzugehen, der echte Sagenbeſtandteil iſt ſchon bei Gottfried von Monmouth und Wace, den Quellen, und erſt recht in dem Ritterroman ſelbſt völlig überwuchert und erſtickt, wir ſchauen eine ganz konventionelle Welt, die zwar für den internationalen Charakter des mittelalterlichen Rittertums bezeichnend iſt, aber heute gewiß keine tiefere Anteilnahme mehr erwecken kann. Nur zwei, mit der Artusſage erſt ſpäter verbundene Stoffe, der von Parzival und dem Gral und der von Triſtan und Iſolde haben tieferen Gehalt. — Der erſte glänzende Vertreter des Artusromans in Deutſchland iſt Hartmann von der Aue, ein ſchwäbiſcher Ritter, der

bald nach 1190 den „Erec“ und später den „Iwein“ dichtete, beide nach dem berühmten Franzosen Chrestien de Troyes. Das erste Epos stellt kurz gesagt die Gefahr des Verliegens beim Weibe, das zweite die des Verabenteuerns fern vom Weibe dar. Es mag hier gleich die Frage, inwieweit diese deutschen Ritterepen überhaupt als Original-, als wirkliche Dichtungen zu gelten haben, berührt werden. In früherer Zeit war man ein für allemal überzeugt, daß es die Deutschen immer besser gemacht als ihre Vorbilder, heute redet man einfach von Übersetzungen (Scherer, einen Ausdruck Goethes gebrauchend, nicht sehr glücklich von „parodistischen“ Übersetzungen), man muß aber doch wohl Bearbeitungen sagen: Der deutsche Dichter schuf nach, wenigstens in der besseren Zeit gläubig an seinen Stoff hingegeben, aber doch unwillkürlich manches ändernd, hier und da auch bewußt verbessernd, immer bemüht, seine sprachliche und verstechnische Kunst zu zeigen. Er ist kein Erfinder, er ist auch kein Gestalter, aber er ist ein sich und seinem Volke aneignender Erzähler, ein mehr oder minder großes Formtalent. Ist er dazu noch eine starke Persönlichkeit, so kann er über seine Vorlage hinauskommen; die meisten dieser ritterlichen Sänger waren es aber nicht. Auch Hartmann von der Aue war es nicht, nur ein sehr liebenswürdiger Mensch, der sich ein hübsches mittleres sittliches Ideal gebildet hatte, die mâze über alles pries, und ein gewandter Künstler, der Chrestiens frischere und derbere Weise abschliff, dafür aber mehr Gefühl und Reflexion gab. Will man ihn mit einer verwandten Erscheinung der zweiten klassischen Periode zusammenstellen, so kann man etwa sagen: er steht ungefähr so zu seinen beiden größeren Nachfolgern wie Wieland zu Goethe und Schiller. Frivol wie der Papa Wieland war er aber nicht, sondern ein gutmittelalterlich frommer Mann; Zeugnis des sind seine beiden Legendendichtungen „Gregorius“, stofflich der antiken Ödipussage verwandt, und „Der arme Heinrich“, die rührende Geschichte von der reinen Magd, die sich für ihren kranken Herrn opfern will, bei weitem das bekannteste Werk des Dichters.

Er hat auch einige Lieder und zwei „Büchlein“ (poetische Liebesbriefe) verfaßt. — Von den von ihm abhängigen Dichtern sind Ulrich von Zatzikhoven (Zetzikon) aus dem Thurgau, der nach dem Muster des „Erec“ einen ziemlich frivolen „Lanzelot“ schrieb, und Wirnt von Gravenberg aus Franken, der in seinem „Wigalois“ (um 1205) Hartmanns Weise wohl am nächsten kommt, zu nennen. Doch unterlag Wirnt in der zweiten Hälfte seines Werkes dann auch dem Einfluß eines Größeren, Wolframs von Eschenbach.

Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg sind die beiden deutschen Epiker des Mittelalters, die es, obwohl auch sie französischen Vorlagen folgten, doch im ganzen zu selbständiger Dichtung brachten, die französischen Poeten ihrer Zeit als Persönlichkeiten weit überragten und in gewisser Weise schon an die späteren großen Italiener, an Dante und Ariosto, erinnern, damit die durchgängige „Priorität“ deutscher Dichtung bestätigend. Es wird an anderer Stelle ausführlich über sie zu reden sein. Wolfram, der bayrische Ritter, aus dem Städtchen Eschenbach bei Ansbach im damaligen bayrischen Nordgau gebürtig, begann sein Hauptwerk, den „Parzival“, die edelste Verkörperung mittelalterlich-christlichen Geistes, schon vor 1203, verfaßte dann einzelne Bruchstücke eines „Titurel“ und zum Schluß den dem karolingischen Sagenkreise angehörigen „Willehalm“, der unvollendet blieb, außerdem noch einige Lyrik, meist Taglieder. Von dem bürgerlichen Alemannen Gottfried haben wir nur das unvollendete Epos „Tristan und Isolt“ (um 1210), in dem der weltliche Geist des Mittelalters seinen Triumph feiert, und wenige Lieder. „Parzival“ und „Tristan“ sind, vom Volksepos abgesehen, die Höhen der mittelalterlichen Poesie der Deutschen, mit Walthers von der Vogelweide Lyrik etwa noch, und nur sie braucht der Deutsche unserer Zeit von dem ungeheuren Haufen der ritterlichen epischen Dichtung zu kennen. An sie schließt sich denn auch die Weiterentwicklung des Kunstepos an, doch darf man wohl kaum von einer Schule Wolframs und einer solchen Gott-

frieds reden. Zunächst seien die Fortsetzer der beiden erwähnt: Den „Willehalm“ hat Ulrich von Türheim mit einem Schluß, Ulrich von dem Türlin mit einer Einleitung versehen; den „Tristan“ vollendete ebenfalls Ulrich von Türheim, besser in späterer Zeit Heinrich von Freiberg. Ein Nachfolger Gottfrieds ist Konrad Fleck, ein Elsässer oder Schweizer, der das schöne Gedicht „Flore und Blancheflur“ schrieb. Mit Benutzung der Wolfram'schen Bruchstücke fälschte Albrecht von Scharfenberg um 1270 einen „Titurel“ auf seines großen Vorgängers Namen. Dieser „jüngere Titurel“ war dann wieder auf das Gedicht „Loherangrin“ oder „Lohengrin“ eines unbekannten Verfassers von Einfluß.

Eine wenn auch künstlerisch nichts weniger als selbständige, aber doch stofflich zum Teil neue Bahnen einschlagende Entwicklung finden wir mit dem Namen Rudolfs von Ems verknüpft, der, ein Dienstmann der Grafen von Montfort, seit etwa 1220 dichtete und 1254 in Italien auf dem Römerzuge Konrad IV. gestorben sein soll. Er verfaßte eine weltliche Erzählung „Der gute Gerhard“, deren Held ein Kölner Kaufmann, von gewaltiger Nächstenliebe, also ein Bürger ist. Auch Rudolfs Legende „Barlaam und Josaphat“, eine Verherrlichung des christlichen Glaubens auf dem Grunde einer orientalischen Sage, hinter der man die buddhistische Legende zu finden meint, ist merkwürdig. Dem höfischen Epos diente der Dichter mit einem „Wilhelm von Orlens“ und einem „Alexander“ und schrieb kurz vor seinem Tode noch an einer „Weltchronik“, die zwar nur bis zu Salomos Tod gedieh, aber fortgesetzt und sehr beliebt wurde. Ganz ähnlich ist die litterarische Stellung des Strickers, eines Fahrenden, der in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts in Österreich dichtete. Er schrieb zuerst einen Artusroman, „Daniel von Blumenthal“, und bearbeitete dann des Pfaffen Konrads „Rolandslied“ ziemlich selbständig, wandte sich darauf aber der kleinen Erzählung ernsthaften und scherzhaften Inhalts zu. Am berühmtesten wurde seine Schwanksammlung „Der Pfaffe Amis“, sicher aus

volkstümlichem Boden erwachsen, aber vielfach scharf satirisch gewendet, wie der Stricker denn auch für die Bauern gegen die Ritter eintrat. Er hat auch wirkliche Lehrgedichte und Satiren und endlich Fabeln gedichtet. — Und nach dem Bürger und dem Pfaffen trat dann auch noch der Bauer in die ritterliche Poesie ein: Ein Fahrender, Wernher der Gartenäre (d. h. der Umherwandernde), ebenfalls ein Österreicher, schrieb die poetische Erzählung „Meier Helmbrecht", die erste deutsche Dorfgeschichte, wie man sie genannt hat. Es ist klar, daß die dem wirklichen Leben entstammenden Dichtungen durch realistische Züge (wie übrigens ja auch schon der „Parzival") wirken, von einem neuen realistischen Stil kann man aber doch nicht reden.

Die eigentliche Blüte ritterlicher Poesie hatte kaum über das Jahr 1230 hinaus gedauert, auch die zuletzt genannten Dichter kann man schon als Epigonen bezeichnen, Epigone par excellence aber ist Konrad von Würzburg, der, ein Bürgerlicher, um etwa 1255 zu dichten begann, zu Basel lebte und dort am 31. August 1287 starb. Er war ein großes Formtalent und hatte seine Stärke in der kleinen Erzählung, wie die Epigonen unseres Jahrhunderts, die Münchner, in der Novelle. Die „Herzemäre" (der Stoff des Kastellans von Coucy), „Engelhart und Engeltrut", „Otto mit dem Barte" sind die bekanntesten seiner Erzählungen. Auch die Legenden „Der heilige Alexius", „Papst Silvester", „Pantaleon" kann man ja zu den kürzeren Erzählungen rechnen. Außerdem hat Konrad aber auch die großen Romane „Partenopier und Meliur" und den „Trojanerkrieg" geschrieben, diesen in vierzigtausend Versen, obwohl er unvollendet blieb. Höchst charakteristisch sind dann noch seine allegorisch-didaktischen Gedichte „Der Welt Lohn" (an eine Sage von Wirnt von Gravenberg anknüpfend) und „Die Klage der Kunst" — das Auftreten der Allegorie bezeichnet immer den Verfall der eigentlichen Schöpferkraft. Ihre Zeit ist denn nun auch für ganz Europa gekommen. Der Ritterroman aber wird zunächst noch mit historischen Helden (Heinrich der Löwe, Ludwig der Fromme von Thüringen u. s. w.) auf-

gestutzt, dann verliert er sich in Reimchroniken, von denen nur die Ottokars von Steiermark genannt werden soll.

Eine der des Epos ziemlich parallele Entwicklung macht die ritterliche Lyrik, der Minnesang, durch. Er geht, wie schon gesagt, unzweifelhaft vom Volkslied aus, die Lieder der ältesten Sänger, des Kürnbergers (um 1170) und Dietmars von Aist (1180), die wohl beide Österreicher waren, klingen uns noch ganz wie Volkslieder und haben deren ganzen Reiz. Ich verstehe es recht wohl, wenn man diesen Liedern aus des Minnesangs Frühling den Vorzug vor der späteren reich entwickelten ritterlichen Lyrik giebt: Es ist nicht bloß das Altertümliche, die Naivetät, was in ihnen anzieht; sie sind in der That lyrisch-unmittelbarer (die epischen Elemente in ihnen stören da nicht, im Gegenteil) als der Minnesang auf der Höhe, frei von Reflexion — und Unmittelbarkeit ist wenigstens für uns die höchste lyrische Kunst, anders gesagt, in der Lyrik entscheidet die Natur, das Elementare. Auch die Sprüche des Spervogel (man unterscheidet jetzt einen älteren, den man Herger nennt, und einen jüngeren) sind größtenteils noch volkstümlicher Art. Dann tritt auch hier mit Heinrich von Veldeke der Umschwung ein, auch auf die deutsche Lyrik gewinnt die romanische Poesie, die provençalische der Troubadours Einfluß und giebt ihr nun zwar eine viel reichere Ausbildung der Form, macht sie aber auch konventioneller, eben zur reinen Standespoesie. Bei Veldeke zuerst finden wir die dreiteilige Strophe (zwei gleichgebildete Stollen als Aufgesang und den Abgesang) und die Reinheit des Reimes, bei ihm finden wir auch die beiden häufigsten Gattungen des Liedes, das Jubellied über die Rückkehr des Frühlings und das Preislied echter Minne, zuerst in typischer Form vertreten. Es kann ja kein Zweifel sein, daß der Minnesang im Vergleich zu der modernen Lyrik, ja, selbst zum Volkslied verhältnismäßig monoton ist, ein ganzes Menschenleben und eine allseitige Persönlichkeit vermag er noch nicht lyrisch darzustellen, und aus dem Tiefsten schöpft er selten, aber andrerseits hat er doch große Vorzüge, außer vollendeter

äußerer Form und großer Sprachschönheit eine durchgängige Zartheit, Süße, und wer recht mit ihm vertraut geworden ist, wird wohl auch die individuellen Unterschiede herausmerken. Von der provenzalischen Troubadourpoesie hat der deutsche Minnesang doch im Grunde nur die Form überkommen, die deutsche Minne ist nicht Leidenschaft wie die der Südfranzosen, sie ist inniges Gedenken, träumt und reflektiert gern. Daß der Frauendienst, im besonderen die Verehrung der Frau eines andern als „Herrin" auch deutsche Sitte wurde, ist bekannt, aber zu allzu bedenklichen Verhältnissen hat das in Deutschland doch kaum geführt, jedenfalls sind die Lieder meist zärtlich und nachdenklich geblieben. An Veldeke rühmt man vor allem die Heiterkeit; temperamentvoller als er ist der Thüringer Heinrich von Morungen, der gleichfalls romanische Einflüsse zeigt, ja, Lieder der Troubadours direkt bearbeitet hat, aber auf alle Fälle ein großes, selbständiges Talent ist, plastischer und farbenfreudiger als viele seiner Zeitgenossen und Nachfolger. Zu den ersteren gehört wohl Friedrich von Hausen, wahrscheinlich ein Pfälzer, der Friedrich Barbarossa und seinem Sohne Heinrich VI. (von dem wir auch zwei Lieder haben) nahe stand und am 6. Mai 1190 auf der Kreuzfahrt umkam. Bei ihm herrscht das reine Minnelied vor, selbst auf dem Kreuzzuge denkt er fortwährend an die Geliebte, aber er ist schon ein geistreicher, echt höfischer Poet, der mit Worten und Gedanken spielt. Da übertrifft ihn noch Reinmar (der Alte) von Hagenau, der die höfische Lyrik nach Österreich verpflanzte, gleichfalls an dem Kreuzzuge Barbarossas teilnahm und um 1205 starb. Er ist so etwas wie ein mittelalterlicher Platen und ist, wie dieser moderne Lyriker, hochgepriesen worden, vor allem wohl auch, weil die Jugend von ihm dichten lernte. Walther von der Vogelweide (ungefähr von 1170 bis 1230 lebend) hat dies, als er aus seiner Tiroler Heimat an den Hof der Babenberger kam, unbedingt gethan, aber er hat seinen Meister übertroffen; denn er hatte das, was ihm fehlte, echtes Naturgefühl und schlichten, wahren Sinn. Ihn nahm

dann auch das Leben in seine Schule, gab ihm ein Schicksal und bildete seine Persönlichkeit aus, so daß er, im ganzen gesehen, alle anderen Minnesänger überragt. Außer Liedern schrieb er auch zahlreiche zum Teil gewaltige Sprüche, die nicht bloß sein Leben und seinen Charakter, sondern auch die großen Kämpfe der Zeit spiegeln, und so ist er längst, der vielleicht größte politische Dichter, den wir gehabt haben, für alle Deutschen wieder lebendig geworden. Neben ihm schufen auch seine großen Zeitgenossen, die Epiker Hartmann von der Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg Lieder, so daß der Minnesang um etwa 1210 so gut auf der Höhe steht wie das Epos. Unmittelbare Nachfolger Walthers sind Leutold von Seven, ein Tiroler, Ulrich von Singenberg, ein Schweizer, vor allem aber Reinmar von Zweter, ein Rheinländer, der nach Walther der mächtigste Spruchdichter ist. Mit dem Steirer Ulrich von Lichtenstein, der etwa von 1220 bis 1275 lebte und den Frauendienst zur Karikatur herabwürdigte (sein seine Abenteuer schilderndes Buch „Frauendienst" um 1255), aber in seinen Liedern die alte Auffassung der Minne und die formellen Vorzüge der älteren Dichter noch wahrte, schließt diese Entwicklung ab.

Noch bei Lebzeiten Walthers hatte sich ihr eine andere Richtung entgegengestellt, die man als höfische Dorfpoesie bezeichnet und deren Begründer und Hauptvertreter der Bayer Neithart von Reuenthal († um 1245) ist. Er ist unzweifelhaft von dem volkstümlichen Tanzliede ausgegangen, aber wenn man gelegentlich die Meinung geäußert hat, er habe volkstümliche Elemente ihres Wertes bewußt in seine Dichtung aufgenommen, so täuscht man sich: Neitharts Poesie ist rein litterarische Kontrastpoesie, die Bauerntänze, die er in seinen Sommer- und Winterliedern schildert, tragen zwar, wie die Erzählungen der Stricker und Wernher, stofflichen Realismus in die ritterliche Dichtung hinein, ihr Stil bleibt aber, wie dort, höfisch. In seinen Winterliedern namentlich finden wir dann auch Satire, wie bei den genannten Epikern ebenfalls. Neit-

hart, dem Anschaulichkeit und große rhythmische Kunst nicht abzusprechen ist, blieb auf Jahrhunderte hinaus als „Bauernfeind“ eine typische Erscheinung, und seine Lieder haben von allen der Minnesänger am stärksten auf das Volkslied eingewirkt. — Eine ganze Anzahl von Dichtern schritten auf seinen Wegen, zuerst der Tannhäuser, ein Fahrender ritterlichen Geschlechts, wahrscheinlich aus dem Salzburgischen, der bekanntlich in die deutsche Sage übergegangen ist. Er steht von allen Minnesängern den lateinischen Vaganten am nächsten, wie er denn auch zahlreiche Fremdwörter in seine Gedichte einflicht, und verhöhnt schon den Minnedienst. Am Hofe des jungen Heinrichs VII., des Sohnes Kaiser Friedrichs II., lebten um 1230 nicht weniger als drei Vertreter der Neithart'schen Richtung, Burkhard von Hohenfels, Gottfried von Neifen und Ulrich Schenk von Winterstetten, von denen der mittlere der bedeutendste ist. Es ging dann rasch bergab mit dem Minnesange: Der Marner, der sich noch einen Schüler Walthers von der Vogelweide nennt und um 1270 ermordet wurde, erinnert schon ganz an die bürgerlichen Poeten des vierzehnten Jahrhunderts, die den Meistergesang einleiten, und im Grunde thut dies doch auch Konrad von Würzburg, der vielfach geistliche Stoffe behandelte und in seiner „Goldenen Schmiede“ zum Preise der Jungfrau Maria ein ziemlich kaltes Prachtstück schuf. Der Merkwürdigkeit halber sei erwähnt, daß wir auch von dem unglücklichen Jüngling Konradin ein rührendes Minnelied besitzen. Im Heere Rudolfs von Habsburgs, das Wien belagerte und Ottokar von Böhmen auf dem Marchfelde schlug, fanden sich noch einmal mehrere Minnesänger zusammen, unter ihnen Herr Steinmar, ein Schweizer, der statt der Freuden des Maies die sehr realistischen Genüsse des Herbstes preist — keiner von ihnen wird bei dem Kaiser das gefunden haben, was er wünschte. Die letzten namhaften Sänger sind eine Anzahl Fürsten des Nordens und Ostens, Wenzel von Böhmen, Ottokars Sohn, Markgraf Otto IV. von Brandenburg, Herzog Heinrich IV. von Breslau, Fürst Witzlaw III. von Rügen — wir haben

da zum ersten Mal in der deutschen Litteratur die Erscheinung, daß die nördlichen und östlichen Gegenden das aufnehmen, was im Westen und Süden schon dahin ist. Aber natürlich, viel mehr als eine höfische Mode konnte der Minnesang hier nicht sein. Als Abschluß möge hier endlich noch der Züricher Bürger Johannes Hadlaub (um 1300) stehen, bei dessen Liedern schon ein gewisses, man möchte sagen, antiquarisches Interesse mitspricht. Aus seiner Zeit stammen denn wohl auch die berühmtesten Liedersammlungen, von denen die sog. Manessische etwa 7000 Strophen von über 130 Dichtern enthält.

Neben der Entwicklung der Lyrik war, wie schon aus der vorhergehenden Darstellung hervorgeht, eine solche der Spruchdichtung einhergegangen — die Didaktik ist ja überhaupt von der Lyrik untrennbar, das Reich der beschaulichen Naturen und das des kühleren Alters. Sie erhob sich am Ausgang des klassischen Zeitalters zu geschlossener Lehrdichtung, zur Weltanschauungsdichtung. So kann man die ältesten Dichtungen dieser Art, den „Winsbeke", wohl nach seinem Verfasser, einem bayrischen Herrn von Windsbach, genannt, und sein jüngeres und schwächeres Seitenstück, die „Winsbekin", noch nicht bezeichnen: es sind Ermahnungen eines alten Ritters an seinen Sohn und einer Mutter an ihre Tochter, ritterliche Lebensregeln, Ethik, nicht Weltanschauung. Diese giebt dann der „welsche Gast" des Thomasin von Zircläre (Cerchiari in Friaul), in den Jahren 1215 und 1216 geschrieben, ein umfassendes Lehrgedicht auf Grund der gesamten Bildung der Zeit, weltliche und geistliche Anschauungen vermittelnd, vor allem durch das Ideal der „staete", der Charakterfestigkeit. Deutscher und volkstümlicher ist Freidanks, eines Fahrenden, der im Jahre 1229 mit Friedrich II. im heiligen Lande war, „Bescheidenheit", d. h. Erfahrung, Einsicht, doch die Blüte dieser ganzen Dichtung, in den besten seiner Sprüche so tief wie weit, trotz (oder wegen?) eines „demokratischen" Zuges fest auf dem Boden christlicher Weltanschauung stehend. Den Abschluß bildet hier Hugo von Trimbergs, der von

1260 bis 1309 Schulmeister zu Bamberg war, „Renner", um 1300 gedichtet, nun schon encyklopädisch, bürgerlich-gelehrt, allegorisch. Es sind in ihn allerlei Fabeln, Parabeln, Märchen eingeflochten.

Am Ausgang des klassischen Zeitalters mittelalterlicher Dichtung haben wir dann auch die erste deutsche Prosa, die wirklich diesen Namen verdient. Praktisches Bedürfnis schuf sie, und so sind denn die ersten der erhaltenen Werke Rechtsbücher, des sächsischen Ritters Eike von Repgow „Sachsenspiegel" (um 1230), zuerst lateinisch abgefaßt, dann ins Niederdeutsche übertragen, und der spätere, nach dem Muster des Sachsenspiegels geschaffene „Schwabenspiegel". Aus Sachsen stammt auch die gleichfalls von einem Repgow verfaßte „Sächsische Weltchronik", die die bis dahin üblichen Reimchroniken ablöste, hochdeutsch umgebildet und sehr verbreitet wurde. Weiter wurden in Prosa vor allem religiöse Schriften und Reden abgefaßt: Bruder David von Augsburg († 1271) und sein Schüler, der gewaltige Bußprediger Bruder Berthold von Regensburg, ein Franziskaner († 1272), bringen es zuerst zu natürlichem, klarem und verständlichem und zugleich packendem Vortrag.

Mit ihnen, die den Beginn einer neuen geistigen Bewegung anzeigen, schließt man passend die Darstellung der mittelalterlichen Blütezeit unserer Litteratur ab. Scherer meint, es sei kein natürliches Altwerden und Sterben eingetreten. Die mittelhochdeutsche Dichtung hatte nach ihm „den Kreis ihrer Aufgaben noch lange nicht erschöpft: Die Stoffe der Heldensage konnten einheitlich und kunstmäßig durchgearbeitet, die realistische Darstellungsweise, zu welcher Ansätze vorhanden waren, auf die gesamte Poesie übertragen, Leben und Gegenwart stärker herangezogen, die Dorfgeschichte weiter ausgebildet, die Übersetzungen aus den Alten fortgesetzt und die Produktion daraus befruchtet werden. Nein," so ruft der genannte Litteraturhistoriker aus, „die mittelhochdeutsche Dichtung starb nicht von innen her! Es ward ihr von außen Licht und Luft entzogen; und der alte

Feind der weltlichen Dichtung, der deutsche Klerus, unternahm mit verdoppelten Kräften einen neuen Angriff, der diesmal erfolgreich und für lange Zeit entscheidend war." Man glaubt einen der beschränkten Aufklärer des achtzehnten Jahrhunderts zu hören und erschrickt über den ästhetischen Unverstand. Als ob nach der Entwicklung der ritterlichen Dichtung, nach Wolfram und Gottfried noch eine volksmäßige Bearbeitung der Heldensage — und einer solchen bedurfte sie doch — möglich gewesen, da schon das Nibelungenlied durch Konzessionen an die ritterliche Poesie verunstaltet ist! Als ob der Übergang zum Realismus bei dem Verfall des Rittertums, eine Dorfgeschichte bei der neueintretenden Bedrückung des Bauernstandes, das Verständnis der Antike bei dem ganzen Zeitcharakter nicht von vorneherein ausgeschlossen gewesen! Wenn eine Dichtung von innenher gestorben ist, so ist es die deutsche des Mittelalters, man sieht ja förmlich, wie sie hinwelkt. Kirche und Klerus tragen da sehr wenig schuld; man sollte überhaupt endlich aufhören, die Kirche, die denn doch auch mit Naturnotwendigkeit da und so ist, wie sie ist, als historisches Monstrum, als etwas, was nie hätte existieren dürfen und aus reiner Bosheit jeder höheren Kulturentwicklung entgegentrat, aufzufassen, auch in ihr lebte doch der Geist der Zeit, und nach wie vor wandten sich ihr bei uns tiefere Naturen zu. Das ist richtig: es kam jetzt, schon um 1220 etwa, wieder einmal eine christliche Flutwelle, deren Eintreten äußerlich das Eindringen der Bettelorden auch in Deutschland, weiterhin die höchste Ausbildung der Scholastik (Albertus Magnus und sein Schüler Thomas von Aquino) und deren allmählichen Übergang zur Mystik bezeichnet, und wie immer hatte die neue Askese tiefere Ursachen: die Zeiten waren schlimm geworden in Deutschland, das edle Geschlecht der Hohenstaufen ging, aber nicht bloß durch Schuld der Päpste, elend zu Grunde und mit ihm die deutsche Weltpolitik, das Rittertum verlor, sobald diese aufhörte, seinen inneren Halt, die Möglichkeit, seine Kraft zu bethätigen, und auch die Kraft des Bauernstandes sank mit der Unterbindung der deutschen

Koloniſation dahin. Wieder haben wir, und zwar in der Zeit des Interregnums, etwas wie eine Kulturunterbrechung — während ihrer und nach ihr tritt dann freilich neben der aufſtrebenden Fürſtengewalt der Bürgerſtand mächtiger hervor, aber er war noch keineswegs imſtande, eine äſthetiſche Kultur zu tragen, ja, ſein Grundcharakter war eigentlich antiäſthetiſch und blieb es noch Jahrhunderte hindurch, zumal auch die Zeitereigniſſe (der ſchwarze Tod, die fortwährenden Kriege und ſozialen Kämpfe) eine ruhige Entwicklung nicht zuließen. So geht es mit der deutſchen Dichtung ſeit dem Jahre 1300 immer mehr bergab.

Wenn einer Dichtung auch der lebendige Geiſt entſchwindet, die einmal errungene Technik pflegt immer noch für längere Zeit vorzuhalten, und ſo finden wir die der ritterlichen Poeſie auch noch im Beſitz der Sänger, die um 1300 die Nachfolger der eigentlichen Minneſänger geworden ſind. Es ſind Fahrende bürgerlicher Herkunft und meiſt gelehrter Bildung, wie denn auch der bereits genannte Marner, der erſte der ganzen Reihe, zugleich lateiniſch und deutſch gedichtet hatte. Die beſte Charakteriſtik dieſer „Meiſter“, die auf ihre „Kunſt“ ſehr ſtolz ſind und ſich über den gewöhnlichen Spielmann unzweifelhaft ſehr erhaben dünken, hat Friedrich Vogt gegeben: „Meiſter und Kunſt ſind die beiden Schlagworte, mit denen ſie ſich hoch über die Spielleute erheben und den ritterlichen Sängern mindeſtens gleichſtellen. Kunſtmäßige muſikaliſche Ausbildung ſetzen ihre Kompoſitionen voraus, und in ihren Texten geben ſie ſich den Anſchein, als wenn außer der Theorie der Muſik auch die ſechs anderen freien Künſte für ihren Beruf erforderlich ſeien. . . . Der ausgeprägte Kunſtſtolz und der Konkurrenzneid führten dieſe Berufsdichter dazu, daß einer den andern mit ſeinen Leiſtungen oder durch perſönliche Angriffe auszuſtechen verſuchte, kaum ein Meiſter, von dem wir nicht einen Schmähſpruch gegen einen ſeiner Genoſſen beſäßen. . . . Ihrer Neigung zur Geheimniskrämerei konnten die Meiſter beſonders in der altüberlieferten Gattung der Rätſeldichtung

fröhnen, die sich dann wieder ganz besonders zur Weisheitprobe im Wettgesang eignete. Ebenso verbindet sich auch eine andere alte Art der Spruchdichtung in dieser Zeit mit der Ausforderung zum Wettgesang, das Lob des Gönners." Eine Verbindung solcher Lob- und Rätselwettgesänge ist „Der Sängerkrieg auf der Wartburg" (Ende des 13. Jahrhunderts), der hier und da Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, zugeschrieben wird. Dieser ist in der That der Typus der neuen Meister. Er war um 1260 geboren und wird seine Bildung auf der berühmten Domschule seiner Vaterstadt erlangt haben. Jung kam er in das Heer Rudolfs von Habsburg, dann lebte er am Hofe des Böhmenkönigs Wenzel und zog darauf durch ganz Deutschland, bis er im Jahre 1311 in Mainz eine feste Stätte fand. Dort ist er im Jahre 1318 gestorben und der Sage nach von Frauen zu Grabe getragen worden. Seine Lieder, ein großer Teil geistlichen Inhalts, sind durchaus manieriert, gezwungen, mystisch-dunkel, dem Allegorischen zustrebend. Klarer sind seine Sprüche, die vielfach die Schwächen der Zeit geißeln. Besonders charakteristisch für ihn ist das Prunken mit seiner Gelehrsamkeit und seine Selbstüberschätzung — er hielt sich für den größten Meister nicht bloß seiner Zeit. — Als sein Gegner trat der wandernde Sänger Barthel Regenbogen, ursprünglich Schmied und gleichfalls zu Mainz lebend, auf, vor allem in dem Liederstreit, ob Frau oder Weib der der Dichtung würdige Ausdruck sei. Seine Poesie war von der Frauenlobs zunächst nicht wesentlich unterschieden, aber dann doch weniger mystisch und gesucht. — Ganz in Frauenlobs Richtung bewegte sich sein Landsmann Heinrich von Mügeln, der in seiner an Karl IV. gerichteten Allegorie „Der Maide Kranz" (über den Vorrang der Künste und Wissenschaften) zur direkten Allegorie kam und außer Liedern auch Fabeln und Parabeln schrieb. — Nicht völlig hörte der Adel auf, an der Lyrik der Zeit Anteil zu nehmen; außer den bereits genannten Fürsten haben wir im 14. und Beginn des 15. Jahrhunderts noch einmal zwei Vertreter der höfischen

Poesie, deren Leistungen neben den überlieferten formellen Vorzügen sogar Frische und Natürlichkeit (die man auf Rechnung der Einwirkung des Volksliedes setzt) aufweisen: Es sind die beiden Freunde Graf Hugo II. von Monfort (1357 bis 1423) und Oswald von Wolkenstein aus Tirol (1367 bis 1445), dieser letztere ein unzweifelhaft sehr temperamentvoller Dichter, dessen Lebensschicksale nicht ohne Einfluß auf seine Poesie geblieben sind. Doch im ganzen überwog jetzt das bürgerliche Element und damit der Zug zum Lehrhaften und Moralischen. Den hat besonders stark Heinrich der Teichner, ein Österreicher, dessen zahlreiche Spruchgedichte alle Verhältnisse des Lebens der Zeit berühren, aber vornehmlich gegen Adel und Geistlichkeit gerichtet sind. Er teilte, von Haus aus wohlhabend, sein Gut an Kirchen, Spitäler und Arme aus, zog sich zu geistlichem Leben zurück und lebte ehelos und zufrieden bis an sein Ende. Ein Landsmann und Freund von ihm war Peter Suchenwirt, der zwar auch die Gebrechen der Zeit tadelte, aber als Fahrender freilich nicht so rigoros. Auf die Fürsten und Herren angewiesen, ward er deren Wappendichter und hat eine große Zahl von „Ehrenreden" hinterlassen, die den Übergang zu der historischen Dichtung der Zeit bilden. Wieder mehr mit der höfischen Richtung und auch mit Frauenlob zusammen hängt Muscatblüt, der noch um 1437 lebte und außer verkünstelten Marienliedern ganz hübsche weltliche Minnelieder (nicht ohne Einfluß des Volkslieds), dann auch historische und Strafgedichte, selbst Erzählungen und Schwänke schrieb. Er war das verehrte Vorbild von Michael Beheim, der 1416 zu Sulzbach im Württembergischen geboren wurde, das Weberhandwerk erlernte, dann Kriegsdienste nahm, darauf als Sänger weit durch die Welt kam, in vieler Fürsten Diensten war (u. a. auch in denen Friedrichs III., der kaiserlichen Reichsschlafmütze, bei dem er die Belagerung durch die aufständischen Wiener durchmachte) und nach 1474 am Heidelberger Hofe starb. Beheim war nur ein Reimer, aber er hat sich in allen gangbaren Poesiegattungen versucht. Außer an Fürsten-

höfen hat er auch schon in Sängerschulen, den Schulen der städtischen Meistersänger gesungen, und in diese mündet der ganze Minne- und Meistergesang aus. Schon Frauenlob mag in Mainz eine Schule gestiftet haben, jedenfalls blieb er neben Walther von der Vogelweide, dem Marner und Regenbogen traditionell der Erfinder des Meistergesangs, der sich, von Handwerkern geübt, im ganzen als handwerksmäßige Kunstübung darstellt. Er hat somit für die Geschichte der deutschen Dichtung keine, wohl aber kulturhistorische Bedeutung.

Man braucht kaum darauf aufmerksam zu machen, daß zwischen der Stellung, die Heinrich Frauenlob in seinem Volke einnimmt, und der Martin Beheims ein großer Unterschied ist; der Minne- und Meistersänger war nun doch wieder zum fahrenden Spielmann herabgesunken, und selbst dieser sank allmählich bis zum Bänkelsänger. Aber ehe er dies that, hat er noch einen großen Einfluß geübt, das deutsche Volkslied, dessen Blütezeit das ausgehende Mittelalter und die beginnende Neuzeit bilden, hat von ihm ein reiches Erbe überkommen. Im ganzen rinnt doch der Oberstrom der Poesie, die Kulturpoesie, in diesen Jahrhunderten ziemlich schwächlich dahin, ein großer Poet ist einfach nicht vorhanden; dafür braust aber der Unterstrom um so mächtiger, die dichtenden Individuen im Volke müssen zahlreicher als je gewesen sein, nicht auf den Stand der Spielleute beschränkt, und so sicher die technische Höhe des Minnesangs verloren geht, an unmittelbarer Poesie gewinnt die deutsche Dichtung. So steht auch hier neben dem Sterben neues Leben, und stärker und stärker wird der Einfluß von unten nach oben, was sich am deutlichsten in den historischen Liedern, z. B. denen der Halbsuter und Veit Weber, zeigt, dann später natürlich in der Dichtung der Luther und Hans Sachs, doch wird ein völliger Ausgleich freilich nicht erreicht, man darf vielleicht sagen, weil der Geist des Bürgertums und später der des bürgerlichen Gelehrtentums dem widerstand. Aber ein reicher Schatz lyrischer Volkspoesie bildete sich, der Jungbrunnen für die deutsche Lyrik voraussichtlich aller Zeiten, bis

zu einem bestimmten Grade die beste und treueste Verkörperung der deutschen Volksseele. Vielleicht darf man den Satz aufstellen, daß diese immer dann am freiesten sich regt, wenn keine höhere Kultur lastend auf ihr ruht, und darin wiederum einen Beweis für die Kontrast-Entwicklung und Naturhaftigkeit der germanischen Völker finden.

Wie mit der kunstmäßigen Lyrik ging es auch mit der Epik in den Jahrhunderten zwischen Mittelalter und Neuzeit unaufhaltsam bergab. Die alten Stoffe erhalten sich zunächst, aber nur in rohen Bearbeitungen oder in Prosa, was neu geschaffen wird, ist meist allegorisch-didaktisch oder satirisch. Die Zusammenfassung von allerlei Spielmannsepen zu Heldenbüchern wurde schon erwähnt; neben ihnen war die volkstümliche Epik nur in kürzeren (Volks-)Liedern wie dem „Hildebrandslied" vertreten. Nicht viel besser ging es dem ritterlichen Epos: Mochte sich noch 1336 ein Herr von Rappoltstein Wolframs „Parzival" fortsetzen lassen und gar noch um 1490 der Briefmaler Ulrich Fütrer zu München im „Buch der Abenteuer" den ganzen bretonischen Sagenkreis für seinen Herrn Albrecht von Bayern bearbeiten, Kunst kam dabei nicht heraus. Ein starkes stoffliches Interesse an Abenteuern war noch vorhanden, wir finden sogar fürstliche Damen, die französische Romane aus der Karlssage (auch in Frankreich löst sich das Epos in Prosa auf, der wirkliche Roman entsteht) übersetzen, und die ganze Flut der internationalen Novellen- und Schwanklitteratur fließt auch nach Deutschland, aber zu Gestaltungen in individuellem Geiste kommt es bei uns nicht. Die charakteristischen epischen Produkte der Zeit sind so die allegorisierenden: da haben wir schon am Ende des 13. Jahrhunderts „Der Minne Lehre" von Heinzelein von Konstanz, dann 1340 die in manchem Betracht lobenswerte „Jagd" des Bayern Hadamar von Laber, dann um 1450 „Die Mörin" des schwäbischen Ritters Hermann von Sachsenheim — es lohnt nicht auf diese Dichtungen näher einzugehen. Ihren Abschluß bildete der „Teuerdank" Kaiser Maximilians (1517), in dessen Mittelpunkt die Braut-

werbung des Helden um die Königstochter Ehrenreich (Maximilians um Maria von Burgund) steht. Das Werk ist von den Geheimschreibern des Kaisers nach dessen genauen Angaben geschrieben worden; ein prosaisches Seitenstück, „Der Weißkunig", die Thaten Friedrichs III. behandelnd, war schon früher entstanden. — Mehr Interesse als die allegorischen Epen können einige ernste und komische Erzählungen beanspruchen, so die Geschichte vom „Ritter von Staufenberg" (Druck 1480), den Undinenstoff behandelnd, die einem Dichter Eckenold zugeschrieben wird und vielleicht auf ein älteres Original zurückgeht, so Hans von Bühels, eines Hofbeamten des Kölner Erzbischofs (um 1400), „Königstochter von Frankreich", wohl nach einem französischen Gedichte geschaffen, so vor allen andern des Schweizers Heinrich Wittenweilers „Der Ring", das erste komische Epos unserer Litteratur, das Bauernwerben, Bauernhochzeit, Bauernkämpfe mit karikierender Derbheit, aber doch äußerst lebendig darstellt, freilich nicht ohne stark kontrastierende moralisierende Partieen, so auch Philipp Frankfurters, eines Wieners, „Pfaff vom Kalenberg", der freilich bedeutend roher ist als des Strickers „Pfaffe Ameis". An rohen Schwänken, besonders aus dem Bauernleben, ist überhaupt kein Mangel; wir werden ein paar Dichter in dieser Gattung noch bei der Betrachtung des Dramas kennen lernen. — Die größeren Lehrdichtungen dieses Zeitalters enthalten in der Regel auch epische Elemente, sind aber meist fremden Ursprungs; so ist das Schachbuch des Jakob von Cessolis im 14. Jahrhundert viermal, u. a. von dem Thurgauer Conrad von Ammenhausen als „Schachzabelbuoch", und das speculum humanae salvationis im 15. Jahrhundert dreimal, u. a. von dem geistlichen Liederdichter Heinrich von Laufenberg, poetisch übertragen worden. Selbständiger ist die Fabel behandelt worden, so vor allem von Ulrich Boner in seinem „Edelstein" (um 1340), der noch die alten sprachlichen Vorzüge der mittelhochdeutschen Dichtung bewahrt, und von dem Niederdeutschen Gerhard von Minden. — Von der Mitte des 15. Jahrhunderts an strömt die internationale Novellen-, Schwank- und

Fabellitteratur immer stärker nach Deutschland herein. Bekannte Sammlungen dieser Art sind „Die Geschichte von den sieben weisen Meistern“ (durch den schon genannten Hans von Bühel als „Diokletians Leben“ auch metrisch bearbeitet), die „Gesta Romanorum“, „Das Buch der Weisheit“ (indischen Ursprungs). Die frühesten Übersetzer humanistischer und antiker Litteratur sind Niklas von Wyle, aus dem Aargau, Ratsschreiber in Nürnberg, dann, 1470, Kanzler des Grafen Ulrich von Württemberg, und der Ulmer Arzt Heinrich Steinhöwel, der den Aesop und Boccaccios „Decamerone“ übersetzte.

Als einziges erfreuliches Resultat dieser ganzen Entwicklung haben wir die deutschen Volksbücher, deren Entstehung freilich, wie die der Volkslieder, noch über das ganze 16. Jahrhundert hinüberreicht. Sehr verschiedenen, romanischen und deutschen Ursprungs, stellen sie sich im ganzen als die Kodifikation alles jenes epischen Stoffes dar, der der deutschen Phantasie wie dem deutschen Gemüt auf die Dauer etwas bot, und zwar nicht bloß mehr einem besonderen Stande, sondern dem ganzen Volke. Sie sind es vor allem, die das Buch im deutschen Hause heimisch gemacht haben. Ästhetisch stehen sie zwar mutatis mutandis tief unter dem gesungenen deutschen Volkslied und dem mündlich überlieferten Volksmärchen, aber die Eigenschaften, die ein den naiven Leser fesseln sollendes Buch haben muß, besitzen sie doch fast alle. Die bedeutendsten sind ohne Zweifel die deutschen Ursprungs, „Eulenspiegel“, „Finkenritter“, „Schildbürger“, „Faust“, „Ewiger Jude“, und von ihnen hat denn auch die spätere Dichterphantasie nicht losgekonnt.

Die Jahrhunderte zwischen Mittelalter und Neuzeit sehen endlich noch die Ursprünge des deutschen Dramas. Primitive scenische Darstellungen oder doch dramatische Wechselreden in Anschluß an Gesang und Tanz mögen uralt sein, die neue Entwicklung aber ging vom Gottesdienst aus, der schon im 10. Jahrhundert dramatische Elemente aufnahm und schon im 11. Jahrhundert lateinische Spiele, Oster-, Passions-, Weihnachts-, Drei-

königstagsspiele kannte. Im 12. Jahrhundert finden wir dann schon eine verhältnismäßig reife Ausbildung dieser Spiele; die Hauptmomente der christlichen Weltanschauung oder Geschichtsauffassung (Erschaffung der Engel, Sturz des Lucifer, Schöpfung des Menschen und Sündenfall, Vorbereitung der Erlösung durch die Propheten, die Erlösung selbst, Erscheinen des Antichrists, Weltgericht) erhalten Eingang in ihnen und finden hie und da mächtigere Darstellung, so in dem Tegernseeer Antichristspiel, das aus der Zeit Friedrich Barbarossas stammt und die ideale Auffassung, die man vom römisch-deutschen Kaisertum hegte, widerspiegelt. Immer mehr weltliche Elemente, u. a. auch komische Scenen, dringen darauf in diese Dramen ein, und zugleich werden sie, nun aus der Kirche in deren Nähe verlegt, auch deutsch. Ein Osterspiel, das in Bruchstücken in der Bibliothek des schweizerischen Klosters Muri enthalten ist, und ein „Spiel von den zehn klugen und den zehn thörichten Jungfrauen", das im Jahre 1322 vor dem Thüringer Landgrafen Friedrich dem Freidigen zu Eisenach aufgeführt wurde und diesen Fürsten durch seine Verkündigung der ewigen Verdammnis in die fürchterlichste, einen Schlag zur Folge habenden Erregung versetzte, sind die bedeutendsten uns erhaltenen Stücke älterer Zeit. In den Jahrhunderten zwischen Mittelalter und Neuzeit ist das dramatische Interesse in ganz Deutschland allgemein; für die Aufführung der kleineren Spiele giebt es wohl aus wandernden Klerikern und Schülern, auch Spielleuten bestehende eigene Gesellschaften, für die oft zwei Tage dauernden großen Spiele, Passions- und Fronleichnamsspiele, bilden sich in gewissen Gegenden, namentlich Tirol und der Schweiz, und in den größeren Städten bäuerliche und bürgerliche Genossenschaften, die dann schon etwas theatralischen Aufwand (die dreiteilige, Himmel, Erde und Hölle darstellende Bühne) treiben und Massenwirkungen erstreben. Das Oberammergauer Passionsspiel, das freilich im Lauf der Jahrhunderte zahlreiche Umbildungen erfahren hat, ist ein Überrest dieser einst überall herrschenden Dramatik. Wie von Volksepik und Volkslied könnte man auch

von Volksdrama reden; denn die Verfasser der Spiele sind natürlich nirgends bekannt, und die Stücke glichen sich allenthalben in den Hauptzügen. Erst gegen den Ausgang des Mittelalters erscheinen individuellere Stücke, so der „Theophilus", den mittelalterlichen Faust behandelnd, so vor allem „Ein schön Spil von Frau Jutten", die Sage von der Päpstin Johanna durch den Meßpfaffen Theodorich Schernbeck zu Mülhausen in Thüringen um 1480 nicht ohne Ansätze tüchtiger Charakteristik bearbeitet. Die Tendenz dieses Stückes leitet schon zum Reformationsdrama über.

Neben dem geistlichen Spiel war inzwischen, im 14. Jahrhundert etwa, auch das weltliche, das Fastnachtsspiel, aufgekommen, ursprünglich wohl auf einzelne komische Scenen und die Wettgesänge der Spielleute zurückgehend, später natürlich von der Entwicklung des geistlichen Dramas, dessen komischen Scenen mannigfach beeinflußt. Das älteste uns erhaltene Stück ist ein Neidhartschwank — die derbe, vor dem Obscönen nicht zurückschreckende Karikatur des Bauernlebens bildet dann überhaupt den Inhalt zahlreicher Fastnachtsspiele. Auch hier haben wir zunächst viele anonyme Stücke, darauf treten bestimmte Verfasser auf. Der erste namhafte ist der Nürnberger Hans Rosenblüt (um 1450), der zuerst als Wappendichter an den Höfen herumzog, sich dann aber in seiner Vaterstadt heimisch machte und Büchsenmeister der Stadt wurde. Er hat allegorische und historische Dichtungen, Weingrüße und Weinsegen, Erzählungen und Schwänke geschrieben, und neben seine Schwänke stellen sich dann seine Fastnachtsspiele, die zum Teil derbe Volksscenen, zum Teil aber auch satirischen Inhalts sind. Im allgemeinen gilt Gervinus' Wort: „Unanständigkeit ist die Seele des Fastnachtsspiels". Von Rosenblüts Nachfolger Hans Folz aus Worms (um 1470), der von Haus aus Barbier und Wundarzt war, rühmt man, daß er dem Spiel eine „gebundenere, vollkommenere Gestalt" gegeben habe, doch beschränkt sich sein Verdienst auf eine etwas planvollere Handlung und reinere Reime. Er war bei weitem nicht so fruchtbar und talentvoll

und im Fastnachtsspiel ebenso unanständig wie Rosenblüt, obschon ihn seine Spruchgedichte als sittlich-ernsten Mann kennzeichnen.

Die Prosa des Zeitraums von 1300 bis 1500 ist schon bedeutend reicher als die der klassischen Periode: Man kann es beinahe als Gesetz aufstellen, daß, wenn die dichterische Entwicklung zurückgeht, die Prosa einen Aufschwung nimmt. Die umfassende epische und Übersetzungslitteratur in Prosa, die Volksbücher eingeschlossen, wurde schon erwähnt. Ein außerordentlich wertvolles und lange nachwirkendes Erzeugnis dieser Zeiten ist die mystische Litteratur, die Predigten, volkstümliche Erbauungsschriften, aber auch schon philosophische Spekulation in sich schließt. Ihr Begründer ist der Dominikaner Meister Eckhart, ein Thüringer, der auch in Süddeutschland und am Rhein wirkte, und obwohl der Papst über einen Teil seiner Schriften das Verdammungsurteil aussprach, von dem größten Einfluß wurde. Seine Schüler sind Johannes Tauler aus Straßburg († 1361), der ein Buch „Von der Nachfolgung des armen Lebens Christi" schrieb, und Heinrich Suso aus Konstanz, dessen wichtigste Schrift „Das Büchlein von der ewigen Weisheit" ist. Ein Laie war der Straßburger Rulman Merswin (1347—1382), dessen „Buch von den neun Felsen" in der Anlage an Dantes „Comedia divina" erinnert. Am Ende des 14. Jahrhunderts entstand in den Kreisen der mystischen Gottesfreunde die „Theologia deutsch", die Luther dann in Druck gab. — Übersetzungen einzelner Teile der Bibel kommen während dieses ganzen Zeitraums häufiger vor, eine vollständige deutsche Bibel wurde aber erst 1466 zu Straßburg gedruckt. Die gelesenste deutsche Legendensammlung war der sogenannte „Sommer- und Winterteil". — Spärlicher war natürlich die weltliche Litteratur, doch mehrt auch sie sich gegen das Ende des Zeitraums, vornehmlich durch Übersetzungen. Es mag genügen das von Konrad von Megenberg aus dem Lateinischen frei übertragene „Buch der Natur" und Albrecht von Eybs „Spiegel der Sitten" und „Ob einem Manne sei zu nehmen ein ehlich Weib oder

nicht" zu nennen. Sehr zahlreich sind dann die Chroniken und historischen Werke: Die Straßburger Chronik von Fritzsche Closener, die Limburger Chronik, Jakob Twinger von Königshofens „Elsässische und Straßburgische Chronik", Eberhard Windecks „Lebensgeschichte König Siegmunds", Peter Eschenloers „Geschichte der Stadt Breslau", dazu zahlreiche Schweizer Chroniken, von denen die der beiden Diebold Schilling die bekanntesten sind, genießen weitverbreiteten Ruhmes. Auch Reisebeschreibungen waren nicht selten mehr, und aus den Kreisen der Mystiker haben wir (von Heinrich Suso) ein „Leben" und zahlreiche Briefe. So ist schon vor dem Ausgang des Mittelalters kaum noch ein Zweig der prosaischen Litteratur unvertreten.

Mehr und mehr war inzwischen der Bürgerstand in den Vordergrund des nationalen Lebens gerückt, man kann schon sagen, die Kultur der Zeit war eine bürgerliche geworden. Zwar als politische Macht bedeutete der Fürstenstand unzweifelhaft mehr, aber dies auch nur, weil er sich die bürgerlichen Machtmittel, das Kapital und eine geregelte Verwaltung und Justiz, zueigen machte. Mittelpunkte der materiellen Kulturblüte Deutschlands waren durchaus die Städte, und auch das geistige Leben konzentrierte sich wesentlich dort. Es hatte, wie gesagt, einen Aufschwung genommen, vor allem auch durch die seit der Mitte des 14. Jahrhunderts immer zahlreicher werdenden Universitäten, die einen gelehrten Laienstand ermöglichten. Er rekrutierte sich wesentlich aus den Bürgern und führte auch die Angehörigen anderer Stände ihnen zu, so daß bürgerliche und gelehrte Bildung wesentlich dasselbe sind. Eben darum war die bürgerliche Kultur aber auch keine ästhetische, wie es die des Ritterstandes doch in der Hauptsache gewesen war, statt des ritterlichen Idealismus haben wir nun den bürgerlichen Realismus, das Vorherrschen des Verstandes über Phantasie und Gefühl, ja schon einen groben Materialismus, dem gegenüber der gottselige Mysticismus, hier und da auch zu einer Armeleut-Bewegung führend, die Reaktion bedeutet. In manchem Betracht erinnert das Zeit-

alter vor der Reformation an unsere Zeit, in der ja auch der bürgerliche Kapitalismus im Bunde mit einseitiger Verstandeskultur die herrschende Macht und die nationale Gefahr ist. Aber der Bürgerstand jener Zeit war jung und kräftig und wenn auch nicht ästhetisch hervorragend produktiv (es blühten nur die das Leben schmückenden Künste), doch geistig außerordentlich regsam, und so konnte er die Befreiung des Individuums von der mittelalterlichen Weltanschauung mit Erfolg unternehmen. Das äußere Mittel bot die Buchdruckerkunst, die rechtzeitig um die Mitte des 15. Jahrhunderts erfunden worden war, die Kraft kam aus dem germanischen Geiste überhaupt, der dem Romanismus jetzt in jeder Beziehung gewachsen und durch ihn nicht mehr zu befriedigen war. So führte eine neue christliche Flutwelle — nicht die Renaissance, die dem deutschen Geiste nur Waffen lieferte — zur Reformation. Was im besonderen die Dichtung anlangt, so geht die bisherige Kunstübung ruhig fort, aber es treten jetzt Individuen und Werke hervor, die über den alten Gegensatz von geistlich und weltlich hinaus sind, und die ganze Litteratur wird immer mehr volkstümlich, nicht gerade Volkskunst im höchsten Sinne, aber im besten Sinne populär.

Götter- und Heldenlieder.

Von Norden sind nach der heute fast allgemein herrschenden Anschauung die germanischen Völker gekommen, und ein unverlierbares nordisches Erbe tragen sie in ihrer Seele; im Norden, bei den zurückgebliebenen skandinavischen Bruderstämmen, hat sich urgermanische Art und altgermanische Religion und Poesie am längsten erhalten und sich zuletzt auf eine einsam gelegene Insel im Nordmeer geflüchtet, deren Natur, wild hervorbrechende vulkanische Glut in starrem Eis, fast symbolisch für sie war. Von dort, von Island sind dann die Lieder der

Edda zurückgekehrt, und auch wir Deutschen haben in ihnen heiliges Erbe der Vorzeit begrüßt. Ganz gewiß, es ist nicht zu übersehen, was Gervinus sagt: „Die frühe Bekanntschaft mit gebildeten Völkern, die frühere Gelegenheit zu größeren und allgemeiner merkwürdigen Thaten gestaltete hier (bei uns) die Sage viel heller und geschichtlicher, während dort die längere Abtrennung, das Stillleben und die Abhängigkeit von einer wilden, großen Natur alle Vorstellungen geheimnisvoller, die Sage mythischer und die von der Menschenschöpfung im besonderen pflanzlicher gestaltete. Schwerlich nährte man auf die Dauer in unserer gemäßigten Zone die Bilder eines solchen Weltuntergangs oder einer solchen Welterschaffung, wie in den nordischen Ländern, wohin nur einmal ein griechischer Seefahrer gelangen durfte, um, nachdem er die endlose Nacht erlebt und den Eisrauch gewahrt hatte, diese gesehenen Dinge mit andern nicht gesehenen zu verbinden und aufs wunderbarste auszumalen, und so einen Beweis zu liefern, daß hauptsächlich jene Natur und jener Himmel so riesige Gedanken nähre, so phantastische Ungeheuer erschüfe und so grelle Bilder wie die der altnordischen Dichtung entwürfe.“ Dennoch: Durch das Specifisch-Nordische leuchtet das Pangermanische, ja, das Indogermanische deutlich genug durch, und wenigstens als die den jetzigen, durch die Skalden vielfach überarbeiteten, zu Grunde liegenden Originallieder der Edda entstanden, waren die Stämme der Germanen ja noch nicht so verschieden und getrennt, daß sie sich nicht einander verständlich machen und an einer Dichtung hätten erfreuen können.

Welcher Art die verlorenen ältesten Götter- und Heldenlieder der deutschen Germanen waren, können wir bestimmt nicht sagen, aber daß sie vorhanden waren, wissen wir aus geschichtlichen Zeugnissen, und daß bei ihnen chorischer und priesterlicher Ursprung anzunehmen ist, wie bei der frühesten Dichtung aller Völker, hat die moderne Forschung überzeugend dargethan. So trugen sie hymnischen, noch nicht epischen Charakter, und über diesen hymnischen Charakter sind auch, wie

bereits öfter gesagt, die Lieder der Edda im Grunde nicht hinausgekommen, womit die Berechtigung, aus ihnen analog auf die deutschen Lieder zu schließen, immerhin gegeben ist. Nein, das Germanenland zwischen den nordischen Meeren und den Alpen hatte nicht die gewaltige Natur des skandinavischen, aber ein rauhes und wildes Land, von Wäldern und Sümpfen bedeckt, von mächtigen Strömen durchtost, war es, wie schon oben ausgeführt wurde, doch auch einmal, auch bei uns übte der Winter erbarmungslose Herrschaft und brausten in Herbst und Frühling waldzerstörende Stürme — war damit nicht auch bei uns die Möglichkeit erhabener Verkörperung der Naturgewalten gegeben, konnte der große Mythus des Naturlebens, der den Jahreslauf zu Kämpfen der Götter und Riesen, und, noch tiefer, zu solchen der hellen und dunkeln Mächte umformte, nicht auch bei uns gestaltet werden? Daß es geschah, beweisen u. a. die deutschen Volksmärchen; ich möchte aber glauben, es sei stofflich in nicht viel anderer Weise als im Norden geschehen: Auch im deutschen Liede wird Thor, Donar ausgezogen sein, um seinen Hammer heimzuholen, wird das Gezänk der Götter dargestellt und Balders Tod beklagt worden sein. Eine Völuspa, eine wirkliche Kosmogenie, haben wir vielleicht nicht gehabt, aber doch sicherlich dunkle Lieder über Weltentstehung und Weltuntergang — tragen doch, was man auch dagegen sagen mag, selbst noch die Reste frühester christlicher Poesie Spuren davon. Heidnische Kultuslieder, in denen gewiß ein gut Teil alter Mythe steckte, haben sich ja noch bis tief in die christliche Zeit, in Volksreimen sogar bis in unsere Tage erhalten, und göttliche Weisheitssprüche, wie sie im Norden das Havamal bietet, sind sicher vielfach in unsere Sprichwörter übergegangen. Die große Frage ist nur, ob der Ton nicht ein etwas anderer war, als der in der Edda; man kann sie bejahen oder verneinen, die Phantasiekraft, die Ur- und Grundempfindung war aber jedenfalls verwandt, und so dürfen auch wir Deutschen zu den mächtigen Göttergestalten des Nordens als mit von unserm Fleisch und Blut hinaufschauen und die grandios-düstre Stimmung, die diese ganze

Götterwelt umgiebt, als auch unſerm Himmel entſtammt nachempfinden.

Viel näher ſtehen uns noch die Heldenlieder der Edda, behandeln ſie doch größtenteils die Nibelungenſage. Unzweifelhaft ſind deren älteſte Beſtandteile, der Drachenkampf und die Erweckung der ſchlafenden Jungfrau, mythiſch und alſo auch wohl pangermaniſch, aber dann müſſen wir eine Parallelentwicklung im Norden und im Süden annehmen, dort wird Sigurd der Wälſung, hier Siegfried, der Held aus Niederland, der Träger der Sage, und endlich ſiegt Siegfried und mit ihm die deutſche Sagenform über Sigurd: Zu zweien Malen, wie es ſcheint, dringen ſüdgermaniſche Lieder nach Norden, die Lokaliſierung der Sage am Rhein ſetzt ſich auch dort feſt, und das aus der Völkerwanderung erwachſene Lied von Kriemhildens (Gudruns) Rache giebt dort zu neuer Sagenbildung Anlaß. Während dann im Süden das Verſtändnis für die mythiſchen Beſtandteile des Liedes nach und nach entſchwindet, vor allem für die Geſtalt der Brunhild, erhält es ſich bei den Skandinaven und damit eine reinere Geſtalt der Sage, aber in Deutſchland tritt ſpäter der Sänger auf, der aus der Sage das Epos ſchafft, die uralt heidniſchen Motive, ſoweit es möglich iſt, vermenſchlicht, das Weltbild aus der Region von Geſchlechterkämpfen in die gewaltiger Völkerkämpfe erhebt. Da hat Gervinus recht: Das deutſche Volk hat ſeine Sage dann in der That viel heller und geſchichtlicher geſtaltet, hat die nordiſche Neigung zum Dunkeln, Wilden und Blutigen mehr und mehr überwunden, hat den hymniſchen, abgeriſſenen Charakter der alten Lieder zum echt epiſchen erweitert. Es iſt wohl ſicher, daß das im deutſchen Weſen liegt: Schon der einzig erhaltene unſerer Skopgeſänge, das Hildebrandslied, iſt deutlicher, realiſtiſcher, menſchlicher als die Eddalieder — aber die volle Empfindung für deren düſtere Gewalt haben wir Südgermanen doch auch, und an Größe haben bei uns die Geſtalten der Nibelungenſage ſicher nicht verloren.

Auf dem Grunde der Edda hat Richard Wagner, Götter-

mythos und Heldensage untrennbar vereinend, den gewaltigen Kunstbau seines „Rings der Nibelungen“ errichtet und dadurch die untergegangene nordische Welt noch einmal zum Leben erweckt, einem Leben freilich, das von vorneherein an die bretterne Welt des modernen Theaters gebunden war und auch wohl daran gebunden bleiben wird.

Volksmärchen.

Die Volksmärchen gehören an die Spitze aller nationalen Poesie, um so mehr, wenn ein Volk nur spärliche Reste seiner Versdichtung alter Zeit, oder sagen wir, an den Inhalt denkend, seiner mythischen Poesie gerettet hat. Man ist heute, wo man die Märchendichtung der ganzen Welt überschaut, ziemlich skeptisch geworden in Bezug auf den völklichen Ursprung der Märchen, nimmt sie gern als allgemeines Menschheitsgut und schwört zur Wandertheorie; im Zusammenhang damit scheut man dann auch vor der Beziehung auf den nationalen Mythus zurück. Aber, die wissenschaftliche Gewissenhaftigkeit in allen Ehren, man darf in dieser Richtung nicht zu weit gehen: Indogermanisches, germanisches, deutsches Gut läßt sich zuletzt doch wohl erkennen, ja, im Grunde ist das Märchen, und hätte es auf der ganzen Welt Verwandte, doch autochthon, es wächst überall wie Blumen und Gras. „Das Mythische (im Märchen),“ sagt Wilhelm Grimm sehr hübsch dazu, „gleicht kleinen Stückchen eines zersprungenen Edelsteins, die auf dem von Gras und Blumen überwachsenen Boden zerstreut liegen und nur von dem schärfer blickenden Auge entdeckt werden. Die Bedeutung davon ist längst verloren, aber sie wird noch empfunden und giebt dem Märchen seinen Gehalt, während es zugleich die natürliche Lust an dem Wunderbaren befriedigt; niemals sind sie bloßes Farbenspiel gehaltloser Phantasie.“ Man könnte vielleicht noch bestimmter sagen: Das Mythische giebt die festen dichterischen Motive und eben nur in dieser Beziehung geht es uns an; denn zum Genuß des Märchens bedarf es ja keiner wissenschaftlichen Erkenntnis. Im nationalen Märchen, möchte ich

behaupten, ist der ganze Reichtum dichterischer Motive, über die ein Volk verfügt, schon enthalten, ja, sie sind auch schon poetisch gestimmt, d. h. mit Natur- und Menschenleben a priori richtig verknüpft. Daher die unbegrenzte Bedeutung des Volksmärchens: Es ist die große Schatzkammer nationaler Poesie, die nationale Naturpoesie, um es mit einem Bilde zu sagen, das unterirdische Becken, das alle Quellen speist. Das scheint übertrieben; denn der Poet hat doch auch Geschichte und Leben, und zahllose haben die Märchenwelt ihres Volkes kaum gekannt. Man muß jedoch etwas wie eine nationale Seelendisposition annehmen — so gut wie sich das dichterische Individuum im allgemeinen gewissermaßen von der Volksseele loslöst, so gut erbt es auch die besondere Empfängnis für bestimmte Motive und Stimmungen, die eben im nationalen Märchenschatz dauernd vorhanden sind. Ja, man kann so weit gehen, selbst die Gestalten des Märchens als vorbildlich für die gesamte Poesie eines Volkes hinzustellen; sie sind die Urtypen, die, reicher und tiefer ausgestaltet, überall auch in der Kunstpoesie wiederkehren.

Über das Alter der deutschen Volksmärchen in der vorliegenden Form — wir denken da vor allem an die „Kinder- und Hausmärchen" der Gebrüder Grimm, die klassische Sammlung — läßt sich etwas Bestimmtes nicht sagen, sie sind im Grunde zeitlos. Daß Elemente von ihnen noch vor der Zeit der heroischen Sagenbildung liegen, u. a. uralte Sonnen- und Mondmythen (das Wort „Mythos" sagt in diesem Falle aber schon fast zu viel) in ihnen enthalten sind, daß dann die Heldensage auf das Märchen gewissermaßen abgefärbt hat, ist klar, weiter aber auch, daß spätere historische Zeiten, die Ritterzeit, die Zeit der herumziehenden Söldnerscharen vielfach neues Kolorit geliefert haben. Ziemlich unverändert leuchtet aus allen Märchen die Natur des deutschen Landes hervor, der große Wald beispielsweise fehlt in fast keinem einzigen Märchen, und er ist es vor allem, der die uns vertraute Märchenstimmung ergiebt. Im großen Ganzen ist das deutsche Märchen Bauernmärchen, wie natürlich, das stille Leben im Schoße der Natur

ist seine Voraussetzung, Beobachtung der das Dorf umgebenden friedlichen Welt giebt ihm den größten Reiz, aber die Idylle ist stets durch die dem Deutschen innewohnende Lust am Abenteuer kontrastiert. Bei in der Hauptsache feststehendem Charakter fluktuiert das Märchen sozusagen, es lebt das Leben des Volkes mit, aber das schließt nicht aus, daß es periodenweise feststehende Form gewinnt. Fast alle Märchensammler haben darüber berichtet, wie fast eigensinnig die Märchenerzähler aus dem Volke auch am Worte festhielten, und die Überlieferungen aus den verschiedensten Gegenden zeigen bei allen Abweichungen doch wieder einen festen Wortbestand. So handelt es sich doch wieder um etwas Gestaltetes, um poetische Form beim Märchen, und der Ruf, den gute Märchenerzähler im engsten Kreise immer genossen haben, ist dem Ruhm des Sängers wohl vergleichbar.

Wie unendlich reich ist das deutsche Märchen! Welche Fülle von Gestalten aus der Menschen- und Tierwelt birgt es, wie zahlreich und verschieden sind trotz scheinbarer Einförmigkeit die Motive! Da scheint es sich in zahllosen Stücken nur darum zu handeln, daß der Märcheuprinz die Märcheuprinzessin findet oder umgekehrt und die böse Stiefmutter scheint überall die nämliche Rolle zu spielen, aber fast immer findet sich eine feine Variation. Man kann die Märchen in ernste und lustige einteilen, der Ausgang ist ja immer gut, aber darum fehlen in den ernsten die geradezu tragischen Motive keineswegs — ich erinnere nur an die vor dem sie begehrenden Vater fliehende Königstochter, an das öfter vorkommende Vergessen der alten Liebe (Siegfried-Brunhild-Motiv). Mildert das Märchen das Tragische, so weicht es dafür dem Rührenden niemals aus, und selten kommt dies in der Poesie reiner (d. h. freier von Sentimentalität) zur Erscheinung als eben im Märchen — es sei nur „Schneewittchen“ genannt. Die Freude des deutschen Volkes am Heldenhaften bricht dann auch überall durch, und es will nicht viel besagen, wenn die Heldenthaten des tapferen Schneiderleins im Grunde keine wirklichen sind, der Mut ist jedenfalls vorhanden.

Da setzt eben nun der deutsche Humor ein, der es liebt, sich seinen Helden zu vermenschlichen, der den Riesen gern tölpelhaft, den Zwerg listig (treu der mythischen Überlieferung), den menschlichen Helden aber mit Vorliebe als „reinen Thoren" hinstellt. Nirgends kommt der „thumbe Deutsche" köstlicher zur Erscheinung als im Märchen, aber die „Thumbheit" ist eigentlich doch weiter nichts als Weltfremdheit und Ungeschicktheit, und zuletzt gewinnt allezeit der „Thumbe" die Königstochter, und nicht etwa seine schlauen Brüder. Und wie der reine Thor, so findet auch der Bruder Lustig, der sorglose Gesell, den höchsten Beifall des Märchens, ja, selbst vor dem von Natur Faulen und dann vor dem Meisterdieb, der sich mit Lumpereien nicht abgiebt, hat es den höchsten Respekt. Gewiß, in den Märchen aller Völker kehren verwandte Gestalten wieder, aber so gemütvoll behandelt wohl kein Volk die seinigen wie das deutsche, so grausam es sich andererseits wieder gegen alles, was anders scheinen will, als es ist, verhält. Unsere ganze Märchenwelt des Scheins predigt doch das Sein, nicht den Schein.

Es wäre noch unendlich viel über die Poesie des deutschen Volksmärchens zu sagen, beispielsweise auch über den Realismus in ihm, der vor allen in den niederdeutschen Märchen („De Fischer un sin Fru") hervortritt. Aber man würde dazu ein Buch brauchen, das ja wohl einmal, nun das Material zusammen und die philologische Arbeit so ziemlich geleistet ist, geschrieben werden wird. Dann werden wohl auch die deutschen Litteraturgeschichten das meist noch fehlende Kapitel über die deutschen Volksmärchen erhalten.

Beowulf.

Das älteste deutsche Heldengedicht nennt Hans von Wolzogen den „Beowulf", und in der That, obschon ihn Scherer den Engländern als eine Art Nationalepos zuspricht, die deutsche Dichtung hat ein gutes Recht auf ihn. Ursprünglich mythischen Gehalts, dann, auf einen historischen Helden übertragen, Heldensage, gehörte er unzweifelhaft den die cimbrische Halbinsel be-

wohnenden ingävonischen Stämmen, den Jüten, Angeln, Sachsen, vielleicht auch noch den Inselbänen als Gemeingut an und kam mit ihnen nach Britannien, wo er nun wohl von einem angelsächsischen Skop in der vorliegenden Form gesungen, aber niemals lokalisiert, dann durch allerlei ziemlich zwecklose Einschaltungen erweitert und später auch leicht christianisiert wurde. Alles in allem bleibt er cimbrische Heimatdichtung, die Natur des meerumschlungenen sumpfreichen Landes hat ihm seinen unvergänglichen Stempel aufgedrückt.

Der „Beowulf" ist ohne Zweifel die germanische Dichtung, die ihrem epischen Gesamtcharakter nach den homerischen Epen am nächsten steht. Wir finden, wenn wir einmal von den vielen dunkeln Anspielungen auf nordische Kämpfe, die zum Teil wohl auch Interpolationen sind, absehen, behagliche Lebensschilderung darin, nicht die gedrungene Erzählung anderer kürzerer Lieder. Stattlich ragt vor uns die Burg Hrôdgârs (Rüdigers) des Dänenkönigs auf, wir hören von dem Menschenfresser Grendel, der sie allnächtig besucht, ohne daß sich ihm einer der Dänenrecken zu stellen wagt. Dann sehen wir den kühnen Geaten- (Gauten-, Goten-, Jüten-) Helden Beowulf (oder Bärwelf, junger Bär, nicht Bienenwolf) übers Meer kommen, sehen wirklich eine Seefahrt, wie im Homer, und auch die Landung mit den anrufenden Wächtern ruft wohl die Erinnerung an homerische Scenen wach. Weiter die Ankunft bei der Burg, die Begrüßung, darauf ein Gelage, wobei der heiße Wortkampf zwischen dem Helden und einem neidischen Manne nicht fehlt, aber auch nicht Gesang und Musik und Willkommenheißung durch die Königin. Der nächtliche Kampf mit dem Ungeheuer wird echt episch und dichterisch vor allem durch den Lärm des Kampfes, die Erschütterung der mächtigen Halle dargestellt, erst später nach der Heimkehr schildert ihn Beowulf selber auch in seinen einzelnen Stadien. Grendel weicht todwund, eines Armes samt Schulter beraubt, in den Sumpf zurück, wo er mit seiner Mutter haust. Nun folgt wieder ein Gelage, ein Siegesfest, wobei die Lieder der Sänger ertönen und König und Königin

dem Sieger ihre Gaben bringen. In der nächsten Nacht aber erscheint Grendels Mutter racheschnaubend und tötet einen der vertrautesten Räte des Königs. Beowulf entschließt sich, auch sie zu bekämpfen und stürzt sich in den anschaulich geschilderten Schlund, in dem sie haust. Viel furchtbarer ist der Kampf mit ihr als mit dem Sohne, aber auch hier bleibt Beowulf Sieger und kehrt mit Grendels Haupt aus der furchtbaren Tiefe zurück. Von dem nun jeder Sorge freien König noch reicher beschenkt, fährt er darauf in seine Heimat und berichtet seinem Verwandten König Hygelâc von der Fahrt. Damit ist das eigentliche Epos zu Ende, aber drei weitere Gesänge berichten noch von den späteren Schicksalen Beowulfs, wie er König der Geaten wird, lange und glücklich regiert und endlich für sein Volk im Kampfe mit einem grausen Drachen umkommt. Er singt sich selbst die Totenklage und wird dann feierlich bestattet.

Gewiß, der glückliche Himmel der Mittelmeerländer leuchtet nicht über diesem Gedichte, es ist vielmehr gerade als Darstellung der nordischen Nebelwelt von Bedeutung, aber die menschlichen Zustände, das Heldentum mit seinen stolzen Thaten und seinen nicht minder stolzen Reden, der ganze Geist des germanischen und des griechischen Epos ist so verwandt, wie er es bei der Verschiedenheit der Völker nur irgend sein kann. Vor allem die Meerfreude ist diesen Nordgermanen mit den alten Griechen gemeinsam, Seeluft hier wie dort — bis auf die Beinamen des Schiffes reicht die Ähnlichkeit. Auch ist der „Beowulf", wie die Ilias, durchaus Mannesdichtung, das Weib tritt noch kaum hervor, es sei denn als Trunk- und Gabenspenderin, fröhlichen Becherklang und Gesang liebt der Germane wie der Grieche Homers. Die unendlich viel reichere Kunst des griechischen Sängers, seine plastischere Gestaltungskraft, größeren Schönheitssinn und mehr psychologische Feinheit wird niemand verkennen, Beowulf, der durchaus edle Held, und Hrôdgâr, der milde König, gewinnen zwar deutliche Züge, aber wie Achilles, Odysseus und Nestor leben sie freilich nicht, auch ist die Kom-

position des „Beowulf“ so primitiv wie möglich. Immerhin, ich wiederhole es, er hat homerischen Geist, hat ihn in höherem Grade als unsere späteren großen Volksepen, eben deswegen natürlich, weil er unmittelbarer aus dem germanischen Heldenzeitalter herauswächst. Man könnte ihn in Vossische Hexameter übertragen, und er würde, von allem Überflüssigen, von allen den dunkeln Familiengeschichten befreit, in dieser Form, als cimbrische Heimatdichtung, vielleicht ein neues Leben gewinnen.

Heliand.

Über keine unserer älteren Dichtungen besteht ein so großer Meinungsunterschied wie über den „Heliand“, das altsächsische Christus-Epos, das man auch als Evangelienharmonie bezeichnet. Nach Vilmar ist es „bei weitem das Trefflichste, Vollendetste und Erhabenste, was die christliche Poesie aller Völker und aller Zeiten hervorgebracht, ja, abgesehen von dem christlichen Inhalte, eines der herrlichsten Gedichte überhaupt von allen, welche der dichtende Menschengeist geschaffen hat, und welches sich in einzelnen Teilen, Schilderungen und Zügen vollkommen mit den homerischen Gesängen messen kann, das einzige wirklich christliche Epos“. Dagegen läßt Scherer an der Dichtung wenig Gutes: sie ist ihm ein bloßes Lehrgedicht und „sollte nach der Intention des Verfassers auch nichts anderes sein“, ein Stück freier Bibelübersetzung mit eingeflochtenen Erklärungen, Übersetzung aus dem Stil der Evangelien in die fertige epische Technik der alten Heldenpoesie, unwillkürliche Travestie, „die aber für den Dichter eine Notwendigkeit war, wollte er nicht auf lebendige Wirkung verzichten“, endlich ein tendenziöses Werk — „die Juden werden in das ungünstigste Licht gestellt“. Man merkt doch, daß Scherers Litteraturgeschichte ursprünglich für das Publikum der „Neuen Freien Presse“ geschrieben war.

Wer vorurteilslos an die Dichtung herantritt, der wird zwar Vilmars Begeisterung nicht teilen können, aber Scherers Auffassung als geradezu unsinnig, dem Wesen aller Poesie zuwiderlaufend energisch abweisen. Unwillkürlich wird man beim

Lesen der Dichtung in die frühe Jugendzeit zurückversetzt, wo man selber das neue Testament zum erstenmal in die Hand nahm, von der Poesie des Geburtsevangeliums wunderbar entzückt und von der Leidensgeschichte aufs tiefste gerührt, auch wohl schon von den Reden und Gleichnissen Christi, von ihrer inneren Wahrheit stark getroffen wurde. Ähnlich, aber wohl noch stärker muß in der Jugendzeit unseres Volkes der Eindruck der Evangelien (oder etwa einer lateinischen Evangelienharmonie wie der des Tatian) auf die Seelen auch der Männer gewesen sein, vor allem auf die tieferen Naturen neubekehrter Stämme, und eben diesem Eindruck, nicht etwa einer bewußten Absicht verdankt der „Heliand" seine Entstehung. Die alte Sage, daß Kaiser Ludwig der Fromme einem berühmten sächsischen Sänger den Auftrag zu der Dichtung gegeben habe, kann mit dieser meiner Auffassung recht wohl bestehen, der kaiserliche Auftrag bildete dann eben nur den Anstoß. Wahrscheinlich ist, daß der berühmte Sänger in Wirklichkeit längst Mönch oder doch Priester geworden war, aber jedenfalls hatte dieser Mönch oder Priester den Zusammenhang mit seinem Volkstum nie verloren, kannte die volkstümliche Dichtung seines Stammes von Jugend auf und beherrschte ihre Technik vollständig. Daneben war er freilich auch auf der Höhe der geistlichen Bildung seiner Zeit, man findet ihre Spuren überall in seiner Dichtung wieder, aber ihren Grundcharakter berühren sie nicht, von „Intentionen" — selbst die Naivetät der Dichtung macht Scherer beinahe zur Intention — finde ich keine Spur. Ein tief in das Wesen des Christentums eingedrungener, von der Gestalt Christi, von seinem Wandeln auf Erden gewaltig gepackter Sachse stellte dieses aus der Tiefe seines Gemüts seinen Landsleuten dar, da ergaben sich Lehre und Ermahnung ungezwungen nebenbei, aber die Hauptsache der Dichtung sind sie nicht.

Ich will nun aber den Verfasser des „Heliand" auch nicht als großen Dichter angesehen wissen, er war nur eine poetische Natur und ein starker Anempfinder — selbständige Poesie oder sagen wir bestimmter bedeutendere Phantasiethätigkeit entwickelt

er kaum. Das wäre nach Vilmar gerade der Vorzug des echten Epikers: „Ohne Aufbietung künstlicher Mittel, ohne hinzugethane Bilder und aufgetragene Farben — die sich mit keiner echten Dichtung, am wenigsten mit dem Epos vertragen —, ohne gewaltsame Herbeiziehung einer wohlgemeinten, aber ihres Eindrucks gänzlich verfehlenden christlichen Mythologie, durch welche Klopstock seinen Messias verunstaltet hat, redet hier die einfache Thatsache, die nur dadurch zur Dichtung wird, daß der alte Sachsensänger das Evangelium in der unter seinem Volk hergebrachten epischen Sprache, in den überlieferten allitterierenden Formeln erzählt.“ Ein Vergleich mit dem viel mehr homerischen „Beowulf“ thut nun freilich ohne weiteres dar, daß es volkstümliche Epik in einem viel höheren Sinn giebt, daß die einfache Thatsache und die epische Sprache noch nicht zu wahrhaft großer Dichtung genügen; etwas Richtiges liegt in dem von Scherer für den „Heliand“ gebrauchten Ausdruck „Übersetzung“, nur muß man Übersetzung dann freilich als vollste Wiedergeburt aus nationalem Geiste fassen. Darin hat aber Vilmar recht, daß der „Heliand“ durchaus episch ist, auch die Reden, die Gleichnisse Christi werden durchaus als epische Thatsachen gegeben, und die ständige Weiterleitung der Handlung fehlt nirgends. Mit besonderer Liebe hat man immer bei den Stellen des Werks verweilt, wo das Germanische durchbricht, wo Christus als Volkskönig erscheint, wo ein Seesturm oder ein Hochzeitsmahl geschildert und der kriegerische Eifer des Petrus hervorgehoben wird, wo sich in die Weissagungen über den Untergang Jerusalems und der Welt Anklänge an die germanische Götterdämmerungsmythe mischen. Doch ist im ganzen echt christlicher Geist in dem Werke, die Kluft zwischen heidnischer und christlicher Anschauung, von der man geredet hat, ist nicht vorhanden, im Gegenteil muß man bewundern, wie tief der sächsische Sänger das Christentum durchweg faßt, wie trefflich es ihm gelingt, das Geschehen im Epos auf geistige Art zu motivieren. Wenn Scherer die Rechtfertigung der Jünger, es sei nicht Feigheit gewesen, daß sie den Sohn Gottes ver-

ließen, ſondern die Propheten hätten lange vorher verkündigt, daß es ſo geſchehen ſollte, einen ſeltſamen Fatalismus nennt, ſo beweiſt er eben nur, daß ihm der Geiſt des Mittelalters nicht aufgegangen iſt. Hier iſt zwiſchen germaniſcher und chriſtlicher Anſchauung nicht der geringſte Unterſchied. Man muß den Heliandſänger aus ſeiner Zeit heraus zu begreifen ſuchen, nicht vom modernen Standpunkt an ihm nörgeln; gewiſſe Widerſprüche merkt er eben garnicht. Die Naivetät und Treuherzigkeit der Erzählung, einzelne Partieen aber auch wegen ihrer zwar dem Evangelium entſtammenden, immerhin aber vom Sänger mächtig wiedergegebenen Größe können noch heute auch den verwöhnteſten Leſer anziehen; ſchlichtere deutſche Naturen werden ſogar in dem Heliand ihren Chriſtus wiederfinden. Jedenfalls iſt das Epos die bedeutendſte Dichtung, die uns Deutſchen aus dem 8. bis 12. Jahrhundert übrig geblieben iſt.

Das Nibelungenlied.

Wenn man die größten Erzeugniſſe deutſchen Dichtergeiſtes, die Werke, in denen deutſche Art ſich am vollſtändigſten und klarſten ausſpricht, und die, falls das deutſche Volk einmal vom Erdboden verſchwände, ſeines Namens Gedächtnis am herrlichſten erhalten würden, zu nennen hätte, ſo würde man ſich auf zwei Dichtungen beſchränken können, und dieſe würden das Nibelungenlied und Goethes „Fauſt“ ſein. An dem Stoffe zu beiden Werken hat das deutſche Volk ſelber gleichmäßig gearbeitet, an dem zum Nibelungenliede in der langen, langen Zeit ſeines Kindes- und Jünglingsalters, als es ſich ſeines Weſens nur erſt dunkel bewußt war, an dem Fauſtſtoffe, als es, zu vollem Bewußtſein erwacht, ins Mannesalter trat; beide Werke verſinnbildlichen je eine der beiden größten Epochen der deutſchen Geſchichte, das Nibelungenlied die der Völkerwanderung, die der alternden Welt neues, deutſches Blut zuführte, der „Fauſt“ die der Reformation, wo Deutſchland der Welt einen neuen Geiſt gab. Wie Leib und Geiſt ſtehen die beiden Werke einander auch gleichſam gegenüber: hier der äußere

Kampf, der furchtlose, ja, mit heldischer Lust durchgeführte Kampf mit einer feindlichen Welt in Waffen, bei dem, was deutsche Ehre und deutsche Treue ist, so gewaltig hervortritt; dort der innere Kampf, der Kampf um die letzten und tiefsten Dinge, der unendliche Drang nach Wahrheit, der nicht weniger charakteristisch für das deutsche Wesen ist als die unbändige Kampflust. Beide Dichtungen sind, wie alle höchsten, Tragödien: Schuld und Schicksal verschlingen sich beim Untergang der Nibelungen zu einem unlösbaren Knoten, und der Grübler Faust bleibt eine tragische Gestalt, ob auch Goethe aus der eigenen Natur heraus den Weg fand, seine unsterbliche Seele zu erlösen. Volle sechshundert Jahre liegen zwischen der Entstehung der beiden deutschesten Werke, aber wir können das Werk des Mittelalters in seiner starren Größe für unsere Selbsterkenntnis und die Gewinnung nationalen Selbstbewußtseins heute so wenig entbehren wie das so viel jüngere und mildere Werk unseres größten Dichters.

Man hat, das Nibelungenlied vor allem mit dem homerischen Epos vergleichend, oft gesagt, daß es nicht ganz auf der Höhe seines Stoffes stehe, daß die dichterische Arbeit, die Ausführung, der gewaltigen Vorlage nicht entspreche. Das ist richtig, man muß Scherer zustimmen, wenn er sagt: „Die Heldengedichte der mitteldeutschen Epoche sind voll von fest ausgeprägten Formeln, von Sprichwörtern, typischen Redewendungen und Anschauungen. Die Pracht und sinnliche Fülle homerischer Darstellung findet man darin nicht. Alles kommt einfach daher. Die Beiwörter der Helden und Heldinnen sind schlichte Hinweisungen auf das Ideal, tapfer, kühn, schön; zuweilen nachdrücklich verstärkt, sehr tapfer, sturmkühn, wunderschön; zuweilen charakteristisch gewählt, so wenn Rüdiger der Freigebige, Eckhart der Getreue, Hagen der Grimme genannt wird. Das Malerische beschränkt sich fast auf Selbstverständlichkeit: eine weiße Hand, ein roter Mund, glänzende Augen, gelbes Haar kehren immer wieder; desgleichen das rote Gold, der grüne Wald, die breite Linde, der kalte Brunnen, das wilde Meer, der kühle Morgen.

Ausgeführte Bilder fehlen, kurze Vergleichungen erinnern bei der Farbe jugendlicher Wangen an die Rosen, bei wilder Kampfgier an den Eber, bei böser Gesinnung an den Wolf. Ein Helm leuchtet wie die Sonne auf Meeresflut. Ein edles Herz gebiert Tugenden, so viel der süße Mai Gras und Blumen hervorbringt. — Gemütsbewegungen haben ihre typische Geberde. Der Bekümmerte sitzt schweigend auf einem Steine. Der Entschlossene spricht kein Wort, bis er handelt. Im Blick ist alles charakteristisch. Niedersehen bedeutet Unmut, Aufblicken Freude, stummes Ansehen Frage. Bleich- und Rotwerden verrät raschen Wechsel der Stimmung. Vom Weinen werden helle Augen rot; den Helden gehen Thränen über die Bärte, den Frauen fallen sie in den Schoß. — Ebenso werden über Gestalt, Kleidung, Bewaffnung nur unter weniger festen Gesichtspunkten Andeutungen gegeben. Alle Geschäfte des Heldenlebens sind auf bestimmte Formeln zurückgeführt, und wenn für die poetische Verherrlichung der Schlacht viele Wendungen zu Gebote stehen, so scheinen sie doch alle nur für die Empfindung des Furchtbaren einen anschaulichen Ausdruck zu suchen. Die Örtlichkeiten, worin sich die Ereignisse vollziehen, werden nur selten über den allgemeinen Umriß hinaus deutlich. Der Sänger nimmt überhaupt nie alle seine Mittel zusammen, um sie auf einen Punkt zu konzentrieren. Er geht fast nirgends ins einzelne: weder zerlegt er die Erscheinung in ihre Bestandteile, noch löst er die Handlung in die kleineren aufeinander folgenden Bewegungen auf. Auch hierin zeigt sich der Stil unserer Volksepen bescheiden neben dem Ideale der Erzählung, neben Homer." Das ist, von den letzten Bemerkungen über den Sänger, der natürlich unter der Herrschaft des Stils stand, abgesehen, alles sehr fein empfunden und richtig bemerkt: der Stil unseres Volksepos ist primitiv. Aber Scherer versagt, wie immer, sofort, wo der Philolog aufhört und der Ästhetiker anfangen sollte. Im Banne Lachmanns erscheint ihm da die Ausführung des Nibelungenliedes aus höchster Kunst und nichtswürdiger Stümperei gemischt, und er leugnet nicht nur den Nibelungen-

dichter, sondern zuletzt sogar die schließliche Redaktion der Lieder: „Anstatt von einem Dichter kann man nur von demjenigen sprechen, der sie zuerst in Ein Buch schreiben ließ.“ Das ist haarsträubend.

Nun, die Liedertheorie beim Volksepos ist jetzt allgemein aufgegeben, man strebt nicht mehr das, was trotz aller Widersprüche und Ungleichheiten doch als wohlüberlegtes, mehr, als dichterisch gewordenes Ganzes erscheint, wieder in seine Teile aufzulösen, der große Streit zwischen den Philologen und Dichtern — Voß, Goethe, Uhland, Hebbel, alle stehen sie aus tiefster innerer Überzeugung für die Einheit Homers und des Nibelungenliedes ein — ist wohl endgültig zu Gunsten der Dichter entschieden. Den Namen des Spielmanns, der das Nibelungenlied sang, werden wir niemals wissen — ein verschollener Heinrich von Ofterdingen, der Minnesänger Kürenberger, die man dann auch miteinander kombiniert hat, mögen einen gewissen vagen Anspruch behalten —, auch die Herkunft des Sängers, ob er ritterlichen Standes war oder aus der Tiefe des Volkes stammte, wissen wir nicht, obschon ein gewisses Prunken mit ritterlicher Bildung, die ausdrückliche Erwähnung Volkers des Fiedlers als eines edlen Degen, doch wohl um den Stand edel erscheinen zu lassen, und wiederum die häufige Hervorhebung der armen Leuten erwiesenen Milde mich an den Volkssänger glauben lassen. Aber seine Heimat kennen wir, er war an den schönen Ufern der Donau zwischen Passau und Wien daheim, Heimatfreude und Heimatstolz hat an der Entstehung der Dichtung sicherlich seinen guten Anteil, die großen Erinnerungen seines Nibelungenlandes trieb es den Dichter darzustellen. Man ist so weit gegangen, zwei Dichter des Nibelungenliedes, einen für „Kriemhilds Liebe und Leid“ und einen für „Kriemhilds Rache“ anzunehmen, aber man reicht mit einem, wenn man die Entwicklung des Dichters bei der Schöpfung eines so großen Werkes und für den zweiten Teil die Gewalt der Heimaterinnerungen in Rechnung zieht. Die Gestaltung des gewaltigen Schlußkampfes hat dem Dichter wohl vor allem vor

Augen geſchwebt, aber früh wird ihm klar geworden ſein, daß der nur im Ganzen wirken könne, daß er den ganzen ungeheuren Stoff der Nibelungenſage behandeln müſſe. Was ihm nun von Liedern vorgelegen hat, ob vielleicht eine lateiniſche Behandlung der ganzen Sage, die irgendwie mit dem Biſchof Pilgrim von Paſſau zuſammenhängen könnte, ob kurze, gleichſam kurſoriſche Lieder, die das Ganze, was von Einzelliedern, die beſtimmte Epiſoden ſangen, das iſt aus dem Epos ſelber nicht zu erkennen — ich möchte von Lachmanns zwanzig Liedern nur etwa vier, die Fahrt nach Iſenland, Siegfrieds Tod, die Meerweiber-Epiſode und den Schluß als in vollpoetiſcher Form bereits vorher exiſtierend und durch die Bearbeitung unſeres Dichters durchſcheinend annehmen. Aber auch da kann, ja muß — die Thidrekſaga beweiſt es — dieſer genug aus Eigenem hinzugethan haben, ſelbſtändig geworden ſein. Jedenfalls hat er ſich des Stoffes als Ganzen, der Dietrichsſage beſſer als der Siegfriedsſage, früh bemächtigt, hat ihn — das wäre hier die dichteriſche Konzeption — als Ganzes geſehen, hat dann, vielleicht ſchon in ſeinen Jugendtagen — und ich glaube, daß er als Spielmann auch nach Worms am Rhein gezogen iſt — das große Werk begonnen, nicht immer mit ſicherem Gelingen, bis er dann, mit Siegfrieds Tod ungefähr, die Höhe ſeiner Meiſterſchaft erreichte und, nun mit immer größerer Sicherheit fortſchreitend, den zweiten Teil, vielleicht in die Heimat zurückgekehrt, mehr in einem Wurf vollenden konnte, zuletzt gleichſam fortgeriſſen durch die Gewalt des Stoffes. Die epiſche Technik, den Stil fand er ſicherlich vor und bildete ihn nicht in hervorragendem Maße weiter aus, wurde nur ſeiner mehr Herr; auch die Strophe wird er ſchon aus älterer Volksdichtung übernommen haben — ſolche Formen ſchafft man nicht, die werden —, aber Kraft und Größe, den dem Stoffe wohlverwandten Geiſt beſaß er ſelber, und zwar war es, das iſt der entſcheidende Punkt, kein echt epiſcher, ſondern ein dramatiſcher Geiſt. In dem Dichter des Nibelungenliedes ſteckt ein Dramatiker, ein Tragiker: das erklärt alle Vorzüge und

Schwächen der Dichtung, hebt alle Widersprüche auf, löst alle Schwierigkeiten.

Man wird nicht leugnen wollen, daß dramatische Begabung auch in Zeiten, wo noch kein Drama existiert, schon vorhanden sein kann, muß man doch unbedingt jeder der drei Dichtgattungen eine bestimmte Seite dichterischer, ja, menschlicher Natur unterſetzen, wobei der dramatischen die Willensseite zufällt. So lange eine dramatische Form nun noch nicht ausgebildet ist, wird sich der dramatische Geist in das Epos ergießen, wird aber da Dinge entwickeln, deren das Epos nicht in so hohem Maße bedarf, echt Episches dagegen vernachlässigen. Der gleichmäßige Fluß der Erzählung wird oft unterbrochen, die liebevolle Versenkung in das Zuständliche vergessen werden, dafür aber Charakteristik und Motivierung gründlicher durchgebildet, eine Gesamtkomposition und weiter die energische Zusammenfassung zu mächtigen Einzelscenen erstrebt sein, was aber bei epischer Form natürlich sehr viele öde, bloß ausfüllende Stellen nach sich ziehen wird. Das alles ist nun beim Nibelungendichter in der That der Fall. Schon Gervinus hat den dramatischen Charakter des Nibelungenliedes recht deutlich empfunden und zu dem echt epischen Homers in Gegensatz gestellt, Friedrich Hebbel, hier vielleicht die erste Autorität, nennt den „gewaltigen Schöpfer unseres National-Epos“ geradezu „in der Konzeption einen Dramatiker vom Wirbel bis zum Zeh“. „Es ist gar nicht genug zu bewundern“, schreibt er, „mit welcher künstlerischen Weisheit der große Dichter den mystischen Hintergrund seines Gedichtes von der Menschenwelt, die doch bei oberflächlicher Betrachtung ganz darin verstrickt erscheint, abzuschneiden gewußt, und wie er dem menschlichen Handeln trotz des bunten Gewimmels von verlockenden Riesen und Zwergen, Nornen und Walküren seine volle Freiheit zu wahren verstanden hat. Er bedarf, um nur die beiden Hauptpunkte hervorzuheben, auf der einen Seite zur Schürzung des Knotens keiner doppelten Vermählung seines Helden und keines geheimnisvollen Trunks, durch den sie herbeigeführt wird, ihm genügt als Spiralfeder Brunhilds unerwiderte

Liebe, die, eben so rasch unterdrückt als entbrannt und nur dem tiefsten Herzenskenner durch den voreiligen Gruß verraten, erst der glücklichen Nebenbuhlerin gegenüber wieder als Neid in schwarzen Flammen auflodert und ihren Gegenstand auf alle Gefahr hin nun lieber dem Tode weiht, als ihn dieser überläßt. Er überschreitet aber auch, obgleich ihm dies oft und nicht ohne anscheinenden Grund vorgeworfen wurde, auf der anderen Seite bei der Lösung des Knotens eben so wenig die Linie, wo das Menschliche aufhört, und das tragische Interesse erlischt .... denn, wie Kriemhilds That uns auch erscheinen mag: er führt sie langsam Stufe nach Stufe empor, keine einzige überspringend und auf einer jeden ihr Herz mit dem unendlichen, immer steigenden Jammer entblößend, bis sie auf dem schwindligen Gipfel anlangt, wo sie so vielen mit bittrem Schmerz gebrachten und nicht mehr zurückzunehmenden Opfern das letzte, ungeheuerste noch hinzufügen, oder zum Hohn ihrer dämonischen Feinde auf den ganzen Preis ihres Lebens Verzicht leisten muß, und er söhnt uns dadurch vollkommen mit ihr aus, daß ihr eigenes inneres Leid selbst während des entsetzlichen Racheakts noch viel größer ist, als das äußere, was sie den andern zufügt. Alle Momente des Trauerspiels", so schließt Hebbel, „sind also durch das Epos selbst gegeben, wenn auch oft, wie das bei der wechselvollen Geschichte des alten Gedichts nicht anders sein konnte, in verworrener und zerstreuter Gestalt oder in sprödester Kürze." Der große Dramatiker nahm also, wie spätere Philologen, verschlechternde Umbildungen des ursprünglichen Gedichts an, aber die Grundeinheit hielt er fest und bildete nach dem Epos treulich sein Drama. Höchst bezeichnenderweise hebt denn auch Scherer in seiner Analyse des Werkes gerade die dramatischen Elemente hervor und gerät dadurch mit sich selbst in Widerspruch: denn dramatisches Talent bei zwanzig einzelnen Liederdichtern anzunehmen geht doch wohl nicht gut an. Neuerdings hat Gotthold Klee am „Nibelungenlied" den fast dramatisch straffen Aufbau auch im einzelnen nachgewiesen: „Kriemhildens Traum (stimmender Akkord), Siegfrieds Jugend

und Werbung um Kriemhild (Expoſition); Siegfrieds Kampf mit Sachſen und Dänen, ſeine erſte Begegnung mit Kriemhild, Gewinnung Brünhildens, das Beilager in Worms, Kriemhildens Glück (ſteigende Handlung); Zank der Königinnen, Siegfrieds Tod, Verſenkung des Hortes (Höhepunkt und Peripetie); Kriemhildens Rachepläne, ihre Vermählung mit Etzel, Einladung der Burgunden an Etzels Hof (ſinkende Handlung), die Rüdiger-Epiſode (retardierendes Moment), die letzten Kämpfe (Giſelhers Bitte und Kriemhildens Anerbieten — Momente der letzten Spannung), Kriemhildens Rache und Tod (Kataſtrophe)." Durch bloßes Zuſammenſchreiben von Liedern kommt dergleichen doch wohl ſchwerlich zuſtande.

Einen großen Dichter nennt Hebbel den Verfaſſer des Nibelungenliedes und ſchiebt deſſen Schwächen auf die Geſchichte der Dichtung. Ich ſtimme ihm in ſeinem Urteil über den Dichter durchaus bei, obſchon ich die aus der Verſchiedenheit der Handſchriften deutlich erkennbare ſpätere Verſchlechterung der Originaldichtung nicht für ſehr bedeutend halte. Dennoch finde ich, um es noch einmal zu wiederholen, das Epos nicht durchaus auf der Höhe des Stoffes; der noch nicht hinreichend ausgebildete epiſche Stil der Zeit und die mehr dramatiſche Begabung des Verfaſſers tragen die Schuld. So ſehen wir die Handlung des Epos gewiſſermaßen durch einen Schleier; überall die größten Intentionen, aber künſtleriſch nicht völlig herausgekommen; die Charakteriſtik Siegfrieds, Hagens, Kriemhildens, Giſelhers, auch Dietrichs von Bern, Hildebrands, ja ſelbſt Gunthers und vieler Nebenperſonen vorzüglich, aber pſychologiſch doch nicht ganz gleichmäßig und wenig fein durchgeführt. Trotz alledem, Kraft und innere Wahrheit ſind da, und auf den Höhepunkten der Dichtung, wie in den Geſängen, die Siegfrieds Tod und den Untergang der Nibelungen darſtellen, ſtellt ſich auch, mag es immerhin nur das Verdienſt alter Lieder ſein, eine mächtige Stimmung ein, der wir noch heute nicht widerſtehen. Es fragt ſich auch noch ſehr, ob eine höhere poetiſche Kultur, die ſpätere Volksepen aufweiſen, dem Nibelungenlied nicht viel-

leicht geſchadet hätte, ob nicht vielleicht ein Reſt von „Barbarei“, um mit Goethe zu reden, dieſem Stoffe in epiſcher Behandlung gerade entſprach. Sein Eigenſtes iſt dem Stoffe jedenfalls nur in dramatiſcher Form abzugewinnen, das hat Friedrich Hebbel, dem alten Liede treu, gethan. Mag ſein Drama das Epos nach und nach bei der deutſchen Leſewelt verdrängen — es ſcheint das neuerdings zu geſchehen —, es iſt nur im Sinne des modernen Dichters, wenn man den Schöpfer des Liedes darüber nicht vergißt und ihm ein gut Teil des Ruhmes überläßt. Das Beſte der Dichtung an und für ſich hat das deutſche Volk, poetiſche Naturen zahlloſer Geſchlechter, geſchaffen, und darum iſt ſie ewig.

Gudrun.

Wie das Nibelungenlied die deutſche Ilias, ſo hat man „Gudrun“ die deutſche Odyſſee genannt, doch nicht ganz mit Unrecht; denn das zweite unſerer großen mittelalterlichen Volksepen iſt ein Meerepos wie das zweite griechiſche, und hier wie dort ſteht eine harrende Frau im Mittelpunkt. Auch die geſchloſſenere Darſtellung teilt die „Gudrun“ mit der Odyſſee im Vergleich zu Ilias und Nibelungenlied, ſowie den vom Mythus mehr losgelöſten Charakter. Die nordiſche Hildeſage, die der deutſchen Dichtung zunächſt zu Grunde liegt, hat noch den mythiſchen Hintergrund, aber im deutſchen Epos iſt er völlig verſchwunden, ſelbſt in dem „Hilde“ benannten zweiten Teil, wie viel mehr in dem dritten „Gudrun“, der ſich als Fortſetzung und im Kontraſt zur Hildeſage in Anlehnung an vielverbreitete, aber hier nicht namhaft zu machende Sagen vom Kampfe zweier Männer um ein Weib herausgebildet zu haben ſcheint. Dagegen iſt der hiſtoriſche Hintergrund der „Gudrun“ deutlich: Sie iſt nicht mehr und nicht minder als die dichteriſche Widerſpiegelung der Wikingerzeit, die für die der Nordſee anwohnenden germaniſchen Stämme, die Normannen, Dänen, Frieſen, Sachſen und Niederfranken ungefähr dasſelbe bedeutet, wie die Völkerwanderung für die ſüdlicher wohnenden. Zu

lokaliſieren iſt die Sage trotz der beſtimmten Stammesnamen — es werden z. B. alle drei nordelbingiſchen Stämme, Holſten, Dithmarſchen und Stormarn*) genannt — ſchwer, aber die Annahme, daß ſie auf frieſiſchem Boden entſtanden und dann von den Niederfranken den Rhein hinauf verbreitet worden ſei, hat große Wahrſcheinlichkeit.

Ihre dichteriſche Vollendung hat ſie, wie das Nibelungenlied, auf bayriſch-öſterreichiſchem Boden gefunden, und das iſt im Grunde zu bedauern. „Gudrun“ iſt das niederdeutſche Epos, das Nordſee-Epos, und ſo wäre es wünſchenswert geweſen, ein niederdeutſcher Sänger, ein Mann von der Waſſerkante, hätte ihm die letzte Form verliehen. Wie unendlich viel hat das Nibelungenlied ohne Zweifel durch den öſterreichiſchen Lokalpatriotismus ſeines Dichters und dann auch durch deſſen wohl kaum zu beſtreitende genaue Bekanntſchaft mit den mittelrheiniſchen Gegenden gewonnen! Ob aber der Sänger der Gudrun je am Meere ſtand, iſt mehr als fraglich; jedenfalls ſteht er als Schilderer der Seefahrt unendlich weit hinter dem des „Beowulf“ und ſelbſt noch dem des „Heliand“ zurück, wenn er auch die eine oder die andere Schifferſage, wie die vom Magnetberg, in ſeine Dichtung verwob. Um den Ausfall zu decken, näherte er ſeine Darſtellung der des exotiſchen Kunſtepos und deſſen Abenteuern um ſo mehr an; ihm entſtammen die Greifen, die (im erſten Teile) das Kind Hagen und die indiſchen und portugieſiſchen Königstöchter rauben, und der König Siegfried von Mohrland, der in der urſprünglichen Sage ſicher ein König von irgend einem Moorland war, ihm auch zum Teil die dem nordiſchen Charakter geradezu widerſprechende Pracht an den geſchilderten Höfen, die es ſogar unter ſilbernen Ankern nicht thut. Glücklicherweiſe erwies ſich aber wenigſtens der Charakter der nordiſchen Menſchen als im ganzen unzer-

*) Doch deutet man „Stürmen“ auch als den Gau der Sturmii um Verden, wohl von der Annahme, daß die Hegelinge Bewohner des Landes Hadeln ſeien, ausgehend.

ſtörbar, einem Wate

„mit ſchinenden Augen, mit ellenbreitem Barte“

vermochte höfiſche Kunſt wenig anzuhaben. Auch war der Verfaſſer der „Gudrun“ ohne Zweifel ein begabter Dichter, der nicht weiter in der Anpaſſung der Sage an die Anſchauungen ſeiner ritterlichen Zeitgenoſſen ging, als eben nötig war. So iſt ihr feſter menſchlicher Kern unangetaſtet geblieben.

Man hat den Dichter der „Gudrun“ neuerdings hoch über den des Nibelungenliedes geſtellt, demgemäß auch jene Dichtung ſelber als Kunſtwerk hoch über dieſe. Scherer zumal kann gar kein Ende des Lobes finden; wenn man ſeine Ausführung lieſt, ſo ſollte man glauben, der Gudrundichter ſei ein moderner Künſtler voll feinſter „Intentionen“ geweſen — ſpricht doch Scherer ſogar die Vermutung aus, er könne zur Gudrun ein lebendes Modell benutzt haben! Bei den „Nibelungen“ ſollen die zu Grunde liegenden Lieder alles, bei der „Gudrun“ nichts ſein. Das iſt wohl richtig, daß der Gudrundichter weniger Lieder vor ſich gehabt hat, ſo volkstümlich und alſo ſo viel geſungen wie der Nibelungenſtoff konnte der der Gudrun unmöglich ſein; für die wichtigſten Partien („Wie ſüß Horand ſang“, „Wie Gudrun waſchen mußte“, „Wie Gudrun Botſchaft der Ankunft erhielt“, „Wie Ortwein und Herwig daherkamen“, „Gudruns Liſt“) und zumal für den großen Kampf zum Schluſſe lag aber doch wohl das eine und das andere Lied vor, und ihre Vorzüge ſind daher, ſo gut wie beim Nibelungenliede, nicht allein auf Rechnung des Dichters zu ſetzen. Hält man Kunſtwerk gegen Kunſtwerk, ſo kann man ſich unmöglich verhehlen, daß der Gehalt des Nibelungenliedes unvergleichlich gewaltiger iſt, daß wir einer viel reicheren Menſchenwelt gegenüberſtehen, und da das aus der Dichtung ſelbſt auch entſchieden genug hervortritt, ſo muß der Dichter des Nibelungenliedes unbedingt auch eine größere Kraft geweſen ſein. Aber der Dichter der „Gudrun“, ſpäter als ſein Genoſſe und ſichtlich von ihm mannigfach beeinflußt, hatte die reichere Kultur, was freilich immer einen Verluſt an Unmittelbarkeit bedeutet — er zeigt

ſich denn auch hier und da ſeinem Stoffe gegenüber „kritiſch“. Mehr epiſch, ja lyriſch beanlagt als der durchaus dramatiſch begabte Nibelungendichter, gewinnt er eine Anzahl feinerer Züge und wird ſo auch den Frauen gerechter, auf deren Charakteriſtik der Schwerpunkt der Dichtung ruht, während in den „Nibelungen“ trotz Kriemhild die Männer die überragenden Geſtalten ſind. Das Charakteriſtikum „groß“ wird man dem Gudrundichter ſo ohne weiteres nicht erteilen dürfen, obſchon er darſtelleriſcher Energie keineswegs ermangelt, eine hervorragende Erſcheinung iſt er aber auch, als Künſtler ſeinem an gewaltigen Scenen und tieferen Motiven nicht beſonders reichen Stoff durchaus gewachſen, empfindungswarm und humorvoll.

Gudrun ſelber allein iſt es, die uns noch heute an dem Gedichte feſthält. Zwar auch die anderen Frauen, Hilde, die Scherer ſehr richtig als echte Tochter ihres Vaters, des wilden Hagen, hinſtellt, und die böſe Gerlind wie die treue Hildburg ſind intereſſant angelegt, aber man muß doch ſchon mit den Mitteln modernen pſychologiſchen Spürſinns nachhelfen, wenn man ſie deutlich erkennen will. Dagegen iſt Gudrun voll ausgeführt, nicht bloß die Verkörperung deutſcher weiblicher Treue, ſondern ein echtes Weib, ſtolz und ſtark, aber doch auch zur rechten Zeit wieder mild, nicht ohne Berechnung und Eitelkeit, aber auch wieder zartfühlend und ſchamhaft. Nichts iſt lebenswahrer als die übermütige Luſt, die über ſie kommt, als ſie ihrer Befreiung ſicher iſt, und in der ſie mit der ganzen Normannenburg ihr Spiel treibt. Die ſtimmungsvollſten Scenen der Dichtung ſind bei weitem die, wo ſie in rauher Märzenluft und Märzenſchnee am Strande ſteht und ſehnſüchtig in die Ferne blickt. Von den Männern iſt Hartmut ſicherlich der intereſſanteſte, aber nicht hinreichend ausgeführt. Den elementarſten Eindruck macht Wate, in ihm, und faſt in ihm allein, hat ſich das Weben nordiſchen Naturgeiſtes in dieſer Dichtung erhalten. — Der Gudrunſtoff könnte ein modernes Schauſpiel wie Goethes Iphigenie“ ergeben, und man hat es verſucht, ſo etwas wie ein Nibelungendrama aber nie und nimmer.

Wolfram von Eſchenbach.

Es iſt für den modernen Menſchen, auch den ernſten und kunſtbegeiſterten, keine leichte Aufgabe, ein Werk wie Wolfram von Eſchenbachs „Parcival“ zu leſen, geſchweige denn, es voll in ſich aufzunehmen. Sie iſt uns vollkommen fremd geworden, dieſe ritterliche Welt der zweckloſen Abenteuer und des konventionellen Minnedienſtes, ſie ſchwebt für uns in der Luft, wir vermiſſen den Zuſammenhang mit dem Leben, dem äußeren ſowohl wie dem inneren. Da treffen wir in den erſten Büchern der großen Dichtung auf Gamuret, den Vater Parcivals, der im Morgen- und im Abendlande die gewaltigſten Abenteuer beſteht, in jenem die Mohrin Belekane, in dieſem die dem Königsgeſchlecht des Grals entſproſſene Herzeloyde heiratet — was iſt er uns? Trotz ſeiner geprieſenen Schönheit und Tapferkeit und ritterlichen Zucht doch nicht mehr als eine ſchöne Puppe. Mag er leben, mag er ſterben, es iſt uns völlig gleichgültig, denn weder ſeines Herzens noch ſeines Geiſtes haben wir einen Hauch verſpürt. Seinesgleichen aber ſchreiten in unendlicher Zahl durch das Epos Wolframs, faſt nur die Namen unterſcheiden die Helden, und wer für Namen ein ſchlechtes Gedächtnis hat, wird einfach konfus. Dazu dann noch die unglaubliche Verwirrung der Schauplätze und völklichen Verhältniſſe! Man kann im allgemeinen annehmen, daß man ſich auf dem Boden Frankreichs und Nordſpaniens befindet, aber irgendwelche Klarheit erlangt man nicht, und die edlen Ritter, die dort zuſammentreffen, ſind eine durchaus internationale Geſellſchaft, Franzoſen, Bretonen, Schotten, Norweger, Deutſche (Almannen), Spanier, Italiener, Mohren, alle ohne irgend ein Kennzeichen ihrer Raſſe und Herkunft. Wald, Au, Burg, Stadt werden geſchildert, aber wie ſelten auch da ein beſtimmter, lokaler Zug! Nun ſind auch wir Modernen gern bereit, der Sage eine große Freiheit in all dieſen Dingen zuzugeſtehen, eine Sage aber erkennt man eben nicht mehr, nur einen tollen Sagenmiſchmaſch, der durch eine beſtimmte Genealogie notdürftig

zusammengehalten ist. An Dichtungen wie das Nibelungenlied mit seinen ausgeprägten Volksgegensätzen, der inneren Notwendigkeit und äußeren Bestimmtheit, die jedes Abenteuer auszeichnet, wagt man gar nicht mehr zu denken, man glaubt sich aus der wirklichen Welt in ein künstliches Zauberland versetzt — und der ganze Zauber klappert.

Doch nach und nach, je tiefer man in die Dichtung eindringt, verändert sich ihr Eindruck: Man erkennt unter all den Puppen ein menschliches Gesicht, eine feste Gestalt, einen wahren Menschen — Parcival-Wolfram von Eschenbach. Unzweifelhaft, wir haben hier zum ersten Mal ein größeres poetisches Werk vor uns, in dem Held und Dichter, wenn nicht ein und derselbe, doch voneinander bestimmt, durch Bande des Blutes und des Geistes untrennbar verbunden sind. Wolfram hat Parcival seine Seele eingehaucht, von seinem Wesen, von seinem Leben gegeben. Das war beim Volksepos undenkbar, da es in Handlung und Charakteren festumrissen dalag und nur aus dem Geiste des ganzen Volkes neu geschaffen werden konnte, nur unter Verzicht auf die eigene Persönlichkeit, so weit sie nicht eben Volkstum und wenn sie überhaupt vorhanden war; die von Frankreich kommenden Stoffe aber, weiter nichts als Stoff, gestatteten, ja, forderten es, und Wolfram von Eschenbach war der Erste, der als ausgeprägte Individualität seinen Platz in der deutschen Dichtung errang. Es wäre zu viel gesagt, wenn man ihn schon als freie Individualität bezeichnen wollte, solche wurden erst viel später möglich; mittelalterlich gebunden bleibt Wolfram sicherlich noch — dennoch, er überragt schon sein Volkstum, wie es der Nibelungendichter noch schwerlich that, er ist auch nicht mehr reiner Standesmensch, wie noch Hartmann von der Aue; wie durch einen Nebel hindurch erkennt man besondere Züge, eigene Natur, selbständiges Fühlen und Denken, mag es sich der Welt auch noch nicht so entschieden entgegensetzen, wie wir es beim modernen Individuum gewohnt sind. Ja, Parcival ist Wolfram, bis zu einem gewissen Grade wenigstens. Wie sein Held hat auch der Dichter in früher

Jugend sicherlich dem Gesang der Vögel mit jenem herzbeklemmenden Gefühl gelauscht, das, aus Ahnung und Sehnsucht gemischt, sich nur in Thränen zu lösen weiß, wie Parcival hat auch Wolfram die ersten dunkeln und doch so eindrucksvollen Worte über Gott gewiß aus Muttermunde vernommen, wie jener ist auch er wohl mit guten Lehren der Mutter und nicht viel weniger einfältig, wenn auch nicht gerade in Narrentracht in die Welt gezogen, vom Glanze des Rittertums gelockt, gewaltiger Hoffnungen voll. Und hat er auch keinen Verwandten erschlagen, keinen „rêraub" begangen, Thorheiten genug wird er doch gemacht, der Sohn des rauhen bayrischen Nordgaus, Männer und Frauen werden über ihn gelacht haben, jene spöttisch, diese gutmütig wie Kunnamare von Laland über Parcival, bis dann auch Wolfram seinen Gurnemanz fand, der ihn einführte in die ritterliche Zucht. Daß das Treiben am Artushofe in der Dichtung manche Züge aus dem vom Dichter mitgelebten Leben am glänzenden Hofe des Landgrafen Hermann von Thüringen empfing, geht aus verschiedenen Bemerkungen Wolframs deutlich genug hervor, ebenso, daß er um Minne warb, wie es die Sitte der Zeit erforderte, und sich ein liebes Weib gewann, wie Parcival in Kondwiramur. Das Wesentliche aber: Wie Parcival hat auch Wolfram unzweifelhaft die tiefe Unbefriedigung am weltlich-ritterlichen Leben seiner Zeit empfunden, der Zweifel an Gott ist auch in sein Herz eingezogen, als er das innere Glück nicht fand, das er ersehnt hatte — man dichtet nicht von Seelenkämpfen, wenn man sie nie gespürt hat. Doch rang sich der Dichter durch, der Eingang seiner Dichtung zeigt deutlich den Weg: Mag auch der Zweifel das Seelenheil bedrohen, echt ritterlicher Geist, Treue, Stäte kann noch retten; nur Untreue, haltlose Gesinnung führt zum Verderben. So entstand nach und nach Wolframs Ideal eines geistlichen oder besser eines geistigen Rittertums, das, eine Vertiefung des weltlichen, fromme Gesinnung und echt menschliche Hingabe, aber keineswegs die Weltflucht verlangt, und an diesem Ideal richtete sich der Dichter auf und fand seinen Gott wieder. Er

wurde, kann man auch sagen, nun wahrhaft ein Christ. Ganz den nämlichen Prozeß muß in dem Epos Parcival durchmachen, das Rittertum des Grals ist jenes vertiefte geistige Rittertum, das Wolfram predigt, die lange Leidenszeit seines Helden aber zeigt, wie schwer es dem Dichter selber geworden, zum Ziel zu gelangen. Armut und allerlei bittere Erfahrungen, wie sie wohl kaum einem Sänger der Zeit erspart blieben, haben die inneren Kämpfe ohne Zweifel verlängert und erschwert, aber die angeborne Mannhaftigkeit trug zuletzt den Sieg davon. So konnte dem Dichter dann auch sein großes Werk gelingen, das bei aller Hingabe an das ritterliche Abenteuer, aller Freude am ritterlichen Wesen, die Wolfram unverloren blieb, doch den Prozeß der Verinnerlichung ganz entschieden durchführt. Man darf sagen: es ist der spezifisch-germanische Prozeß, das, was die Germanen zu allen Zeiten thun mußten und nicht lassen konnten, Wolfram von Eschenbach ist der echte Deutsche. Hoch und herrlich, allen Glanz der Welt vereinend, ragt vor ihm das Rittertum der Zeit auf, einfältig und unbeholfen, aber reinen Herzens und seligen Glaubens voll, in deutscher „Tumpheit" zieht er aus, es zu erringen, aber dann erkennt er unter schweren Schmerzen, daß vieles, was so lockend schien, ein Trugbild war, und nun beginnt ein neues, tieferes Ringen, bis das alte Ideal in des Herzens Tiefe gereinigt und neugeboren ist. Das ist deutsch, Luther ging denselben Weg. Der Romane verhöhnt in solchen Fällen das alte Ideal und wird entschiedener Realist — oder er verliert sich in die Abgründe der Mystik.

Verstehen wir so den Menschen Wolfram von Eschenbach, so verstehen wir auch den Dichter. Er selber berichtet, daß ihm die Kunst des Lesens und Schreibens fremd geblieben sei, und daß sein Verständnis des Französischen, wenn auch vorhanden, doch nicht gerade tiefgehend war, beweisen allerlei drollige Schnitzer. Doch besaß er trotzdem die Bildung seiner Zeit, kannte alle hervorragenden Volks- und Kunstepen, die vorlagen, und weder Gelehrsamkeit noch glänzendere Muster würden sein

Schaffen viel anders gemacht haben. Sein Talent war ohne Zweifel, wie es ſeinem Weſen entſprach, ſchwerflüſſig, ſein Dichten ein gewaltſames Bezwingen des Stoffes, das jederzeit den ganzen Mann erforderte. Nun hatte er, als er den „Parcival“ begann, ſicher das Mannesalter erreicht, ſeine eigene Weiſe gefunden, aber er war nichts weniger als Künſtler in dem ausgeſprochenen Sinne des Wortes geworden, das widerſprach durchaus ſeiner Natur. Der Parcival-Stoff, ihm in der Geſtaltung Chreſtiens von Troyes und doch wohl auch noch in einer andern, die er ſelbſt als die des Provenzalen Kyot (Guiot) bezeichnet, bekannt, lockte ihn, er empfand, daß er in ihn, in die Geſtalt des Helden das Beſte ſeines eigenen Weſens hineinlegen könnte, ihm ſchwebte auch der dichteriſche Weg, den er zu gehen hatte (da es ja der Weg ſeiner eigenen inneren Entwicklung war), vor, aber man glaube doch nur ja nicht, daß er den Stoff „mit freier kühner Künſtlerhand“ ergriffen und Plan und Anlage im Geiſte gleich bis ins Einzelne ausgeſtaltet habe — nein, der „Parcival“ ward ihm unter der Hand, und daß er ein großes, einheitliches Gedicht wurde, bewirkte die große menſchliche Hingabe, die Notwendigkeit, mit der er ſchuf. Unzweifelhaft hatte der Dichter den tiefſten Reſpekt vor dem Stoffe, er war ihm Wahrheit, echte Märe, Parcival und die Ritter der Tafelrunde hatten vor ihm gelebt, und, indem er ihre Geſchichte nun deutſch wiedererzählte, wollte er die Treue beweiſen, die ſeines Lebens Inhalt war, nicht künſtleriſchen Ruhm erlangen. Aber der Mann war größer als ſein Stoff, und ſo vertiefte ſich dieſer ihm mehr und mehr, ſo trat auch alles nach und nach ins richtige Verhältnis und gewann organiſchen Charakter. Der Gral ſelbſt, der zunächſt, beim erſten Beſuche Parcivals, doch in der Hauptſache nur als Wunderſchüſſel erſcheint, wird dann allmählich Symbol — man kann ja freilich ſagen, da herrſche künſtleriſche Abſicht, aber eben Wolframs Rede, als er die nähere Kunde vom Gral giebt, ſpricht dagegen. Auch der entſchiedene Gegenſatz zwiſchen Parcival und Gawan, dem glänzenden Vertreter des weltlichen Ritter-

tums, erscheint mir durchaus im Verlaufe der Dichtung geworden, nicht von vorneherein beabsichtigt. „Wilde Märe", wie der große Nebenbuhler Wolframs sagte, ist der „Parcival" keineswegs, er hat künstlerische Einheit, aber es ist ein natürlich gewordenes Werk, kein künstlerisch komponiertes. Auch eigentlich konzentriert hat Wolfram den Stoff nicht, er hat sich an ihn hingegeben, und so ist er sein und mehr als ein bloßes Abenteuerepos geworden. Das gilt auch für das Einzelne: Auch hier durchaus Ringen mit dem Stoffe, das nur gelingt, weil immer die ganze Persönlichkeit eingesetzt wird. Daher das Dunkle und Barocke, das Kühne und Gewaltsame, das der Behandlung nach so vieler Kenner Zeugnis anhaftet; Wolfram schenkt uns nichts, aber er wendet alles nach seiner Weise, und wenn er uns nicht anders mit sich ziehen kann, dann wendet er seinen Humor an, seinen echt deutschen Humor, der das Heterogenste drollig zusammenbringt und auch der eigenen Person nicht schont. Hier und da überschreitet er die Grenze und wird unnatürlich, aber durchweg kann man an seiner Frische und Natürlichkeit die größte Freude haben, sein Realismus hat jene Unmittelbarkeit, die das mit eigenen Augen Sehen augenscheinlich macht. Stimmungspoet ist er im Grunde nicht, dazu ist er zu naiv, aber er versteht es, Situationen zu geben, die sich dauernd einprägen — ich erinnere nur an die Waldscene, wo der Knabe Parcival Jeschute überfällt, und an die andere mit den drei Tropfen Blut im Schnee. Wenn die Dichtung nicht größere lokale Bestimmtheit erlangt hat, so lag das wenigstens zum Teil an der heillosen Ortsverwirrung der Sage, die als ausgesprochen französisch wieder die Lokalisierung in Deutschland ausschloß, und dann wohl auch an der Innerlichkeit des Dichters — er und die zahlreichen verwandten Naturen in Deutschland haben vor allem immer den Menschen gesehen.

Alles in allem, Wolfram von Eschenbach ist ein Poet echt germanischer Art, mit den Vorzügen und Schwächen, die unsrer Rasse von den ältesten Zeiten bis auf diesen Tag anhaften, kraftvoll, ja derb und wieder gemütsweich und zart, tief, ja

dunkel, aber dabei doch verstandesklar und gerecht, nicht eigentlicher Künstler, aber immer Könner, wo die Persönlichkeit in Aktion tritt, vor allem vielleicht Humorist, wenn Humor die die Gestaltung hier und da störende, aber die Gegensätze im Menschen wie in der Welt ausgleichende Eigenschaft des Dichters ist. Verschlossen ist auch die reine Schönheit diesen Dichtern nicht — Wolfram hat sie am leuchtendsten vielleicht in den Bruchstücken seines „Titurel", die die Liebe Sigunes und Schionatulanders darstellen — und ebensowenig lassen sie psychologische Feinheit vermissen — noch in Wolframs späterem Werke, dem im Ganzen weit unter dem „Parcival" stehenden „Willehalm von Oransche" findet sie sich in der Charakteristik, des riesenmäßig unbeholfenen Knappen Rennewart und der schönen Heidin Arabele namentlich, — aber sie legen ihre Poesie niemals auf diese beiden Dinge an, sie begnügen sich, wenn sie schlichte Wahrheit erreichen, und müssen das wohl auch. Ihre Kunst ist ihr Leben, ihr Lebensblut, nicht ihr Vermögen, und daher im Kern subjektiv, lyrisch, wie denn Wolfram ja auch lyrisch gedichtet hat, sie erobern in sich die Welt, nicht, wie die großen Künstler, die Welt für sich. So will ein Urteil wie, daß Wolfram von Eschenbach „ein sicherer Menschendarsteller wie Shakespeare und ein Dichter der Duldung und Versöhnung wie Goethe" gewesen sei, nichts besagen: Gewiß konnte er Menschen darstellen, aber sie keineswegs von sich loslösen wie der Dramatiker Shakespeare (mit dem er allerdings der Natur, aber nicht dem Talente nach einiges gemein hat), gewiß verstand er die Menschen, aber nur weil er ringend sich selbst kennen gelernt hatte, nicht als der geborne Menschenkenner, wie es Goethe war. Daß der Ritter und Christ Wolfram im übrigen mit dem großen Künstler Goethe, den man den großen Heiden genannt hat, trotz dessen „Faust" auch in nichts übereinstimmt, sollte niemandem zweifelhaft sein. Will man seinesgleichen nennen, so mag man mit Gervinus Dante anführen, der ja gewiß auch, wie Wolfram, das germanische Mittelalter repräsentiert, aber freilich den Mut hat, sich selbst als Mittel-

punkt seines Gedichts zu setzen, wodurch er gewissermaßen das Mittelalter abschließt und die neue Zeit beginnt. Das konnte sein ihm im Charakter und Streben verwandter Vorläufer Wolfram noch nicht, er bleibt noch mittelalterlicher Standesdichter, er bleibt auch durchaus Deutscher, während Dante zum Weltdichter emporwächst. Aber die deutsche Dichtung des Mittelalters hat keine größere Persönlichkeit als Herrn Wolfram von Eschenbach.

Gottfried von Straßburg.

Kaum ein deutscher Litteraturhistoriker hat über Gottfried von Straßburg anders schreiben können als im Hinblick auf Wolfram von Eschenbach, und es ist ja auch offenbar, daß die beiden Dichter ihrer Bedeutung nach zusammengehören, sonst aber vollständige Gegensätze sind. Wolfram ein rauher Bayer, Gottfried ein feiner Alemanne, Wolfram eine durchaus religiöse Natur, Gottfried ein Weltkind, Wolfram eine große Persönlichkeit, Gottfried ein großer Künstler — das alles liegt auf der Hand und läßt sich im einzelnen durch eine Fülle aus den Werken hergenommener Züge ausführen. Wenn man es sich mit der Vergleichung nur nicht ein bißchen zu bequem gemacht und dann auch, je nach Neigung und Sinnesrichtung, den einen Dichter gegen den andern herabgesetzt hätte! Da war Wolfram der mittelalterliche Klopstock, Gottfried der mittelalterliche Wieland — was hat aber Wolframs entschieden realistische Weise mit der zerflossenen des Messiassängers, was Gottfrieds gewaltige Kunst mit der Gewandtheit Wielands gemein? Man vergißt immer wieder, daß bei ästhetischen Vergleichungen auch ein ästhetisches tertium comparationis vorhanden sein muß, und nicht ein beliebiges genügt, weiter, daß beim Vergleich dichterischer Persönlichkeiten die Übereinstimmung der ganzen Art zu fordern ist. So könnte man beispielsweise recht wohl Wolfram und Gottfried mit Jeremias Gotthelf und Gottfried Keller vergleichen, da stimmt alles, im einzelnen und in der Proportion — aber freilich, die Vergleichung wäre nicht leicht.

Wir wollen uns hier begnügen, die Herabsetzung des einen zu Gunsten des andern, so erklärlich sie ist („der Zwiespalt über den Wert solcher Werke und solcher Dichter wird ewig dauern", sagt schon der kluge Gervinus), energisch zurückzuweisen und „Tristan und Isolde" so gut aus der Natur des Menschen und des Dichters zu begreifen wie Wolframs „Parcival".

Es ist ganz unbestreitbar, daß Gottfrieds Epos von allen mittelalterlichen Werken, selbst das Nibelungenlied nicht ausgeschlossen, uns heute den größten Genuß bereitet, mag man es nun im Originale lesen oder in der Übersetzung, die hier allerdings von Meisterhand ist. Woher kommt das? Es liegt zunächst am Stoff. Kaum eine Sage, nur eine Historie, ist die Liebesgeschichte Tristans und Isoldens der Verbindung mit der wüsten Welt der Abenteuer des Artusromans glücklich entgangen, hat sich ihre verhältnismäßig einfachen Umrisse und auch die ursprüngliche Lokalität bewahrt. Die Bretagne, Cornwallis, Irland, also benachbarte, nur durch Meeresarme getrennte Länder sind der Schauplatz der Erzählung, Wald und Meer rauschen auch fortwährend in sie hinein und erhalten ihr Duft und Frische. Aus dem sie umrahmenden Naturleben hebt sich dann die Leidenschaftsgeschichte mächtig empor, mit geradezu zwingender Kraft — ihr Erzähler konnte gar nicht in Versuchung kommen, noch etwas anderes darstellen zu wollen, als eben sie, Liebe, Lust, Leid, Schuld, Untergang. Gottfried erkannte auch den einzigartig typischen Charakter dieser „ewig neuen Märe", und er war der rechte Mann, sie zu gestalten. Wir wissen im Grunde nichts von ihm, wir haben nur sein Gedicht, in dem er sich selbst und seine Verhältnisse nicht so berührt wie Wolfram — dennoch gewinnt auch er eine ganz bestimmte menschliche und künstlerische Physiognomie für uns. Dreierlei können wir mit fast absoluter Sicherheit von ihm aussagen: Er muß eine gelehrte Bildung gehabt haben, von früher Jugend an in der Welt der Bücher zu Hause gewesen sein und lange sehnsuchtsvoll aus dieser ins blühende Leben geblickt haben — ganz wie wir modernen Menschen es in unserer Jugend auch noch thun;

er muß dann weiter an einen Ort gekommen sein, wo er die Höhen und Tiefen des Lebens kennen lernen, Männer und Frauen, mit der feinsten Bildung der Zeit ausgestattet, beobachten konnte, und zwar als annähernd ihresgleichen, nicht etwa als ein armer fahrender Sänger; er muß endlich die Gewalt der Liebe an sich selber erfahren haben, und zwar einer andern Liebe, als es der obligate Minnedienst war. Man hat aus dem ihm gegebenen Titel „Meister" geschlossen, daß Gottfried von Straßburg bürgerlicher Herkunft gewesen sei, aber, bürgerlich oder nicht, der Verfasser von „Tristan und Isolde" war ohne Zweifel ein vornehmer Herr, für den der Tisch des Lebens gedeckt war, ein Mann, der sich hohe Geltung errungen hatte, kein armer Teufel, wie Wolfram von Eschenbach trotz seiner Ritterschaft. Wenn er seine Kenntnis ritterlicher Sitte, z. B. der Jagdgebräuche, zeigt, so thut er das nicht, um damit zu renommieren, sondern aus wahrem Interesse an der Sache, und sein Französisch flicht er nicht bloß, weil es Mode ist, sondern weil ihm sein Gebrauch wahrhaft vertraut ist, in seine Rede ein. Man sollte die Vermutung, daß Gottfried Geistlicher gewesen sei, nicht so rasch von der Hand weisen; die geringe Meinung, die er vom Gottesgericht hat, überhaupt seine „Aufgeklärtheit" spricht eher dafür als dagegen.

Gottfrieds Lehrer in der Poesie ist Hartmann von der Aue gewesen, außer ihm vielleicht noch ein alemannischer Sänger, Blikker von Steinach, von dessen Gedichten wir nur ein paar besitzen. Aber der Schüler übertraf dann seine Lehrer rasch, alle Kenner des Mittelhochdeutschen (mit Ausnahme Scherers, den bei der Beurteilung Gottfrieds wieder einmal der Teufel des Widerspruchs reitet) stimmen darin überein, daß die äußere Form und poetische Technik des Mittelalters mit „Tristan und Isolde" ihren Höhepunkt erreicht habe. Auch die hervorragendsten Übersetzer, wie Wilhelm Herz, haben eingestanden, daß sie mit all ihrer Kunst doch nur eine Ahnung des unnachahmlichen Reizes des Originals geben könnten, und damit ist denn der Tadel der übertriebenen Glätte und Klarheit, der

Weichlichkeit und Spitzfindigkeit hinfällig, und was uns etwa doch aufstößt, erklärt sich recht wohl durch „jugendlichen Spieltrieb aus Freude an der neuerrungenen Kunstsprache". Übrigens giebt ja auch Scherer zu, daß Gottfrieds Vortrag trefflich geeignet war für die Schilderung einer Leidenschaft wie der Tristans und Isoldens, und schlägt sich damit selbst. Daß Gottfried auch kurz, kräftig, ergreifend darstellen kann, erweist beispielsweise seine Schilderung des versteinernden Schmerzes Blancheflurs nach Riwalins Tod — er fand eben stets den rechten Ton, er war ein großer Künstler.

Aber überhaupt, wer betrachtet denn Sprache und Vortrag bei einem solchen Gedichte losgelöst von der Handlung? Wenn irgendwo, so trägt bei „Tristan und Isolde" die Form den Inhalt wie die Woge das Schiff und reißt uns mit — es giebt kein Widerstreben. Ungleich Wolframs „Parcival", fesselt „Tristan und Isolde" auch schon durch die Vorgeschichte; die Liebe Riwalins und Blancheflurs, die wilde Hochzeitsnacht auf dem Lager des tödlich Verwundeten giebt uns die rechte Stimmung für die noch gewaltigere Liebesleidenschaft, die später dargestellt werden soll. Die Jugend Tristans bildet den vollkommenen Gegensatz zu der Parcivals: Er wird ein vollkommener Musterjüngling und zieht uns Deutsche daher viel weniger an als der thörichte, weltunerfahrene Knabe — aber doch sollen wir nicht übersehen, daß hier eine bestrickende natürliche Liebenswürdigkeit ist, die den Erfolg Tristans am Hofe König Markes nur zu natürlich macht. Der gewandte Jüngling wird dann aber in der That ein Held, und sein Heldentum steht ihm, da es mit echter Bescheidenheit gepaart ist. Auch ist sein Heldentum kein Abenteurertum; er rächt seinen Vater, er befreit durch Morolds Tötung Cornwallis von einem schändlichen Tribut. Darauf tritt ganz ungezwungen die Verbindung mit dem irischen Königshause, dem Isolde angehört, ein — als Sänger Tantris sucht Tristan die Heilung von einer durch Morold erhaltenen vergifteten Wunde und wird der Lehrer der jungen Königstochter, als Brautwerber für seinen Ohm erweist er in dem

Drachenkampfe abermals seinen Heldenmut und dann auch seine Klugheit und Gewandtheit. Der Minnetrank, auf der Heimfahrt von den beiden Glückselig-Unglückseligen unwissend genossen (er symbolisiert den elementaren Ursprung und die Unausweichlichkeit der großen Leidenschaft doch wohl vortrefflich), führt das Gedicht auf seine Höhe, und nun beginnt das unheimlich-großartige Schauspiel des verbrecherischen Liebesbundes, der in sich Treue bis zum Tode, aber nach außen hin Verrat der ganzen Welt, an allem Göttlichen und Menschlichen ist. Es ist überflüssig, den Verlauf der Liebe weiter zu schildern — Tristans Heldenkraft wird durch die Leidenschaft zerstört, Isolde wird geradezu schlecht, aber sie lassen nicht von einander. Mit der größten Bewunderung hat man immer von Gottfrieds Seelenmalerei gesprochen, und in der That, sie ist erstaunlich, ganz erstaunlich vor allem die Kenntnis des weiblichen Herzens — erst eine viel spätere Zeit, der Abbé Prevost in der „Manon Lescaut", Tolstoi in der „Anna Karenina" z. B., hat wieder Ähnliches geschaffen. Und der echte Künstler, der Gottfried war, wußte er recht gut, daß das Gewebe der Intriguen und Betrügereien ästhetisch einen Gegensatz verlange, und so schuf er (mochte er den Anlaß dazu immerhin in seiner Vorlage finden) jene wunderbare Episode in der Minnegrotte, die den größten Reiz seiner Kunst offenbart. Scherer wirft ihm vor, daß er wenig Erfindung gehabt habe und seiner französischen Quelle zu sklavisch gefolgt sei — aber gerade, indem er dies that, bewies er seine künstlerische Meisterschaft, seine gewaltige Kenntnis des Menschenherzens: Er verstand alles psychologisch glaubhaft zu machen und würde auch die Isolde Weißhand-Episode, wie der erhaltene Teil mit Tristans Liebessophistik zeigt, glücklich in sein Werk eingefügt haben. Es war ihm nicht beschieden, es zu vollenden.

Nein, den Künstler Gottfried von Straßburg soll man nur hübsch unangefochten lassen, er hatte als solcher volles Recht, gegen den „Vindaere wilder maere, der maere wildenaere" zu protestieren. Selbstverständlich war er sich seiner Künstler-

schaft bewußt, aber wer überall „Absichtlichkeit des Erzählers und Sucht, dem Leser etwas zu beweisen", sieht, der hat für den dichterischen Prozeß doch kaum Verständnis. Überall eint sich bei Gottfried Natur und Kunst, auch seine Allegorieen (die Wappnung Tristans, der Kampf mit Morold, die Minnegrotte) sind nicht „frostige Einfälle", sondern geistreiche Vermeidung der bloßen tausendmal dagewesenen Schilderung. Kein Mensch wird bestreiten, daß der „Parcival" Wolframs als Ganzes mächtiger ist und daß Wolframs Weise die Persönlichkeit des Dichters individueller zum Ausdruck bringt, aber das größere Kunstwerk ist unzweifelhaft der „Tristan", und er ist es nicht bloß dank der fortgeschritteneren poetischen Kultur, sondern infolge einer größeren spezifisch-künstlerischen Begabung seines Verfassers. Gewiß steht Wolframs Art unserem Herzen näher, sie ist die echt germanische, die deutsche, aber unzufrieden dürfen wir doch eigentlich auch nicht sein, daß dem deutschen Volke, sei es nun die Wirkung der uralten Sehnsucht nach der Schönheit, die neben der ethischen Tiefe steht, oder einer Blutmischung, Künstler in einem engeren Sinne geboren werden. Auch bei ihnen entspricht die Persönlichkeit, die dann keine große, aber eine äußerst vielseitige und feine ist, der Begabung, man kommt mit dem Begriff reinen Virtuosentums bei ihnen nicht durch. Ich finde nicht, daß Gottfried „sich möglichst edelmännisch geben wollte", daß er „die lockere, freigeistige Lebensanschauung wie ein Evangelium ergriffen und mit der unerbittlichen Folgerichtigkeit eines fanatischen (!) Apostels vertreten", daß er sein Vaterland (indem er es „Almanje" nennt — auch Wolfram redet übrigens von „Almanen") verleugnet habe — er war eine vornehme Natur ohne starke religiöse Anlage, kannte die Welt nur zu gut, aber seine Auffassung von der Liebe ist nicht niedrig, ist im Gegenteil, da er sie als Mittelpunkt der Welt setzt, groß und entspricht sehr wohl unserer deutschen Auffassung, da wir stets, viel mehr als die Romanen, das Recht der Leidenschaft vertreten haben. Gervinus, obgleich er auch ein moralischer Doktrinär ist, trifft hier das Richtige, indem er

„Triſtan und Iſolde" einfach an die Seite des „Werther" ſetzt. Ich will nicht leugnen, daß die große Dichtung an Frivolität hier und da ſtreift und partieenweiſe Abſcheu erwecken kann, aber mit dem Abſcheu verbindet ſich doch auch ſtets das Grauen vor der unheimlichen Macht der Leidenſchaft, und das wirkt auf den richtigen Leſer wieder ſittlich. Weltlich iſt Gottfried von Straßburg durch und durch, aber nichts weniger als ein Freigeiſt im hergebrachten Sinne, ſondern ein freier Geiſt, der wirklich über den Dingen ſteht, wie er auch zu voller Herrſchaft über ſeine Kunſt gediehen iſt, und ſo iſt er doch kein unverächtlicher Nebenbuhler Wolframs von Eſchenbach, dem unſere Liebe gehört, wie Gottfried unſere Bewunderung. Goethe (der freilich viel univerſeller und auch tiefer iſt) und Gottfried Keller, das iſt ſeine Art — von den Voltaire und Maupaſſant aber trennt ihn, Gott ſei Dank, noch eine gewaltige Kluft.

Walther von der Vogelweide.

Aus der großen Zahl der Minneſänger hebt ſich Walther von der Vogelweide als die am deutlichſten erkennbare und die ſtärkſte Perſönlichkeit entſchieden hervor, und eben als Perſönlichkeit erweckt er das Intereſſe auch noch unſerer Zeit. Er iſt durchaus mittelalterlicher Menſch, durchaus im Banne der mittelalterlichen Weltanſchauung, naive Weltluſt und himmliſche Sehnſucht ſind die Pole auch ſeines inneren Lebens, aber er iſt ein echter Mann und ein klarer Kopf, er hat den geſunden deutſchen Verſtand und die deutſche Gerechtigkeitsliebe, und ſo erſcheint der mittelalterliche Myſtizismus bei ihm faſt als reine Religioſität, und von mittelalterlichem Fanatismus iſt er völlig frei. Doch iſt es natürlich komiſch, wenn ihn ein neuerer Litteraturhiſtoriker als einen „aufgeklärten Apoſtel der Humanität und Toleranz" hinſtellt. Walther iſt vor allem eine moraliſche Perſönlichkeit, der Schwerpunkt ſeines Weſens liegt im Sittlichen, nicht im Äſthetiſchen: So vermag er die Minne rein geiſtig, als das Mittel, die eigentümlichen Tugenden beider Geſchlechter zur Vollkommenheit zu entwickeln, aufzufaſſen, ſo gewinnt er ſelbſt

dem von Natur bedenklichen Verhältnis des armen Sängers zu seinen fürstlichen Gönnern die Möglichkeit der eigenen Versittlichung ab. Alles in allem der beste deutsche Durchschnittscharakter, keine überragende Größe, aber dafür auch von fast allen Fehlern deutschen Wesens frei, klar und wahr, warmherzig und willenskräftig, furchtlos, geduldig und dankbar. So fand er auch in den politischen und geistigen Kämpfen seiner Zeit ohne weiteres die richtige Stellung, wechselte, durch die Not des Lebens gezwungen, zwar öfter seinen Herrn, aber nie die Gesinnung, war gut kaiserlich und katholisch fromm, aber kein Schmeichler der Fürsten und ein gewaltiger Feind der päpstlichen Anmaßungen und Übergriffe. Trotz der großen Bedeutung, die er als politischer Dichter gewann, blieb er doch aller Überhebung fern, blieb immer der bescheidene Sänger, der schlichte deutsche Mann, ja ein innig rührender Mensch. Auf ihm und seinesgleichen — denn der Typus Walthers kehrt glücklicherweise bis in unsere Tage wieder — beruht nicht die Größe, aber die Gesundheit der deutschen Dichtung, das feste Maß, das sie, so vielen äußeren und inneren Erschütterungen ausgesetzt, immer bewahrt oder doch immer wieder gefunden hat.

Wie die Persönlichkeit tritt auch das Leben Walthers aus seinen wohl in ziemlicher Vollständigkeit erhaltenen Gedichten deutlich hervor, und auch dieses ist typisch, nicht bloß das des fahrenden Sängers seiner Zeit, sondern ein echtes deutsches Dichterleben mit fröhlichen Jugendtagen, schweren Mannesjahren und der unausbleiblichen Resignation des Alters. Daten und genaue Angaben fehlen uns wohl, wir wissen nicht einmal, wo und wann der Dichter geboren ward — er war doch wohl ein Tiroler —, aber die äußere wie die innere Entwicklung überschauen wir deutlich, es hat nie Schwierigkeit bereitet, seine Gedichte innerlich zusammenhängend zu ordnen. Am Hofe der Babenberger, als Schüler Reinmars des Alten, ward der Dichter Walther, hier sang er seine schlichten Frühlingslieder, seine entzückenden ersten Liebesgedichte, die der „niederen" Minne, d. h. der wahren Liebe des jungen Dichters zu einer Tochter

des Volkes den Ursprung verdankten, hier wagte er dann auch, an Berühmtheit und Selbstgefühl gewachsen, den Blick der Sitte der Zeit gemäß zu einer über ihm stehenden Frau zu erheben, die ihn zwar freundlich behandelte, aber nicht übermäßig viel Huld erwies: die Ausbildung der Liebesdialektik in seinen Liedern ist die poetische Folge dieses Verhältnisses. Darauf trieb ihn der Tod Friedrichs des Katholischen von Österreich, die wohl durch Neider verschuldete „Ungnade" seines Nachfolgers Leopold in die Fremde, er wird, zunächst an Philipp von Schwaben, dann an Otto von Braunschweig, endlich an Kaiser Friedrich II. sich anschließend, der große politische Dichter seiner Zeit, der nach des päpstlichgesinnten Thomassin von Zercläres Klage Tausende verführt und bethört, aber sein Glück macht er nicht, weder am Kaiserhofe noch auf der Wartburg, wo er wiederholt bei dem sangesfrohen Landgrafen Hermann von Thüringen einkehrt, vielleicht, daß er zu herb und wahrheitsliebend war, er bleibt der arme fahrende Sänger, der alle Lande vom Po bis zur Trave, von der Seine bis zur Mur durchfährt, dem der Winter die Zehen erfriert und den ein ungastliches Haus wohl mit einem Trunk Wassers entläßt. Einmal kehrt er auch in die Heimat zurück, aber die Huld Leopolds findet er auch jetzt nicht. Da endlich erbarmt sich Kaiser Friedrich II. des Gealterten und verleiht ihm ein kleines Lehen in der Würzburger Gegend, hier darf er zufrieden sterben. Seine späteren Minnelieder sind fast nur noch Reflexion, immer mehr überwiegt bei ihm die Spruchpoesie, die in alle Verhältnisse deutschen Lebens eingreift, lehrt und straft, richtet und klagt, um so mehr, je mehr die deutsche „Zucht" im ausgehenden Hohenstaufenzeitalter abnimmt. Und die Klage über die Zeit verwandelt sich in die Klage über die Nichtigkeit des menschlichen Lebens überhaupt, auch die deutsche Dichtung erhält in Walthers Elegie „O weh, wie sind verschwunden alle meine Jahr" einen Ton jenes natürlichen Pessimismus, der die ganze Weltlitteratur durchklingt. Doch der mittelalterliche Mensch verzweifelt nicht, er wendet den Blick zum Himmel empor — in

Walthers Kreuzliedern, die wohl kaum für die Teilnahme an dem Kreuzzug Friedrichs II. sprechen, aber sicher durch ihn veranlaßt sind, siegt die gläubige Sehnsucht über alles Erdenleid.

Den Rang des Lyrikers Walther von der Vogelweide zu bestimmen ist nicht leicht, auch dem genauesten Kenner und vollkommenen Nachempfinder mittelalterlicher Lyrik — wenn es überhaupt einen solchen geben kann — dürfte es schwer fallen. Eine Persönlichkeit, ein Leben offenbaren, wie gesagt, die Gedichte Walthers, und das ist sehr viel, auch findet sich, wie Uhland hervorgehoben hat, der vollste Einklang von Inhalt und Form, nirgends noch ein Spiel mit Formen auf Kosten des Inhalts wie bei den späteren Minnesängern, aber damit ist nun freilich über das Spezifisch-Lyrische, d. h. über den Reichtum an elementaren Tönen in seiner Lyrik, und über die innere Formvollendung noch nichts gesagt. Man darf wohl behaupten, sie fehlen im Ganzen bei Walther, doch man darf wohl auch nicht übersehen, daß er sie als mitelalterlicher Mensch noch kaum haben konnte, höchstens nur durch eine Art Zufall. Der mittelalterliche Lyriker ist Sänger, ist berufen, uns in streng gebundener Form auszusprechen, was die Besten seines Volkes empfinden, aber bis zu den geheimsten Tiefen der menschlichen Seele bringt er noch nicht hinab, das wunderbare Wechselspiel zwischen Natur- und Menschenleben weiß er noch nicht zu erschöpfen, zur vollendeten künstlerischen Einheit und Geschlossenheit kristallisiert sich seine Empfindung noch nicht. Wollen wir einen modernen Lyriker zum Vergleich heranziehen, so müssen wir an Geibel (den man denn auch häufig genug mit Walther von der Vogelweide verglichen hat) und nicht an Möricke denken, nur daß der mittelalterliche Dichter denn doch immer noch sehr viel ursprünglicher und selbständiger ist, Töne schafft, nicht bloß aufnimmt. In seiner Jugendlyrik, die ihm unzweifelhaft am unmittelbarsten aus dem Herzen floß, kommt Walther dem Ideal des Gelegenheitsgedichtes im Goetheschen Sinne jedenfalls nahe, Gedichte wie „Nehmt, Fraue, diesen Kranz" und das berühmte „Unter der Linde bei der Heide" geben liebliche Situationen

mit reicher Anschauung und aller Zartheit eines fein empfindenden Herzens, so daß ein Tadel wie der über das letztgenannte Gedicht geäußerte, die Grundvoraussetzung sei konventionell, ein Mädchen, wie das hier geschilderte, würde ihr Erlebnis nie erzählen, eine Verkennung des Grundwesens aller Poesie vom Standpunkte nüchternster Natürlichkeit bedeutet. Die spätere Lyrik Walthers ist freilich meist Reflexionspoesie und seine Sprüche erheben sich naturgemäß selten zur eigentlichen Lyrik, aber es ist richtig, daß auch in ihnen noch reiche Anschauung und hier und da dramatisches Leben steckt. Die Persönlichkeit überwiegt bei Walther den Künstler, die äußere Form die innere, aber selbstverständlich konnte das in seiner Zeit auch gar nicht anders sein. Große Lyriker in unserm Sinne wurden erst mit der Entbindung alles individuellen Lebens — Persönlichkeit und Individuum sind hier nicht dasselbe — nach der Reformation möglich, ja, im Grunde ist erst Goethe der erste wirkliche große deutsche Lyriker; denn nicht die Wahrheit und Stärke der Empfindung an sich macht diesen, sondern die Fähigkeit, individuellstes Leben durch Vollendung der inneren Form zu einer Menschheitsoffenbarung zu erhöhen.

Freidank.

Wilhelm Grimm hat die Hypothese aufgestellt, der Verfasser der unter dem Namen „Freidanks Bescheidenheit“ bekannten weltlichen Bibel des Mittelalters sei kein anderer als Walther von der Vogelweide. Sie ist als völlig unhaltbar längst wieder aufgegeben, aber das ist sicher richtig, daß von den mittelalterlichen Dichtern keiner dem großen Minnesänger so nahe steht als Freidank, der, „ie sprach und nie sanc“; es sind verwandte Naturen, ähnliche Persönlichkeiten. Heute nimmt man im allgemeinen an, daß Bernhard (?) Freidank, ein Alemanne bürgerlicher Herkunft, seine Spruchsammlung in den Jahren 1225 bis 1240, einen Teil auf dem Kreuzzuge Friedrichs II. 1228 verfaßt habe und um 1240 zu Treviso in Oberitalien gestorben und begraben sei. Von seiner Entwicklung

wissen wir nichts, und das ist schade; denn wir hätten in ihr ohne Zweifel die typische Entwicklung des mittelalterlichen Menschen bis zu der ihm überhaupt möglichen geistigen Höhe; den fertigen Mann haben wir freilich in seinem Buch.

Die „Bescheidenheit" ist keine Spruchsammlung wie andere auch, in der allerlei Lehren in bestimmten Gruppen zusammengestellt sind, sie ist ein geschlossenes Ganzes, ein völlig gerundetes Weltanschauungs- und Bekennerbuch. Nicht, daß Freidank alles aus seinem Geiste geschöpft hätte, er hat seine Weisheit genommen, wo er sie fand, aus dem Munde des Volkes, aus der Bibel und andern geistlichen Büchern, aus den Dichtern seiner Zeit. Aber er hat sie aus sich wiedergeboren und durch Eigenes unendlich bereichert. In der Form geht er vom volkstümlichen Sprichwort aus und strebt dahin zurück, gedrungene Kürze, glücklichste Schlagkraft ist das Charakteristikum der meisten seiner Sprüche. Doch vermag er auch ein poetisches Bild bis ins Einzelne anschaulich durchzuführen, und hier und da giebt er gleichsam eine embryonische Fabel. Viele seiner Sprüche sind dann etwas wie unsere modernen Aphorismen, natürlich gereimt, aber wie diese wesentlich Lebensbeobachtung. Ein großer Verskünstler, versichern die Germanisten, sei Freidank nicht, aber er hat die glückliche Prägekraft, die die Lehrdichtung zu einem Äquivalent wirklicher Poesie erhebt.

Kein Gebiet geistigen, sittlichen und realen Lebens, über das nicht Freidanks Sprüche ihre Lichtblitze hinstreuten. „Von Gott" hebt er an und mit Sprüchen „vom Tode" und „vom jüngsten Gericht", sowie einem Gebet schließt er, die Welt so religiös einrahmend, aber er bringt auch, getreu dem Spruche

„Wer von der Erd' nichts sagen kann,
Vom Himmel schweige doch der Mann"

den ganzen Weltlauf treu zur Erscheinung, weiß von Menschen aller Art, von Juden und Ketzern, von Fürsten und Pfaffen, von Armen und Reichen, von allen menschlichen Verhältnissen, von Tugenden und Lastern sein Sprüchlein zu sagen. Vor allem fällt seine Mannhaftigkeit auf:

„Ich gäbe meinen freien Mut
Nicht hin auch um das größte Gut“

und

„Daß mich das Krumme dünke grad
Und recht mich dünke schlechte That,
Verdamme man mich immer,
Das werd' ich glauben nimmer“

sind Selbstgeständnisse, denen wir in Hinblick auf das ganze Buch den vollsten Glauben schenken müssen. So bleibt kein Stand von seinem Tadel verschont, weder Kaiser noch Papst, weder Adel noch Geistlichkeit, ja, es finden sich Äußerungen, die man in unserer Zeit geradezu radikal und revolutionär nennen möchte

(z. B.: „Dazu legt man die Burgen an,
Daß man würg' den armen Mann“),

wenn sie nicht doch durch andere, in unserem Sinn konservative ihr Gegengewicht erhielten. Freidank ist eben ein wahrhaft freier Geist, der über Menschen und Dingen steht und so über jede Einseitigkeit erhaben bleibt. Dabei ist er, obwohl man natürlich auch ihn für die behauptete mittelalterliche Toleranz und Humanität in Anspruch genommen hat, ein wahrhaft gläubiger Christ, nicht ohne jene gesunde Mystik, die davor bewahrt, nüchtern und pietätlos zu werden, und weiter ein rechter Deutscher, der die Abneigung der Welschen gegen sein Volk wohl erkennt. Am nächsten tritt er uns, wo er in das eigene Herz hinabsteigt und zeigt, daß er auch nach ehrlicher Selbsterkenntnis gerungen hat, wo er den Schatz seiner Lebensbeobachtung zu feiner psychologischer Erkenntnis (man vergleiche vor allem seine Sprüche über die Frauen) umprägt, und weiter in jenen Sprüchen der Resignation, die an so manches Goethische („Der Narr epilogiert“) anklingen. Ein ungemein weltkluger Mann, das ist der Haupteindruck, aber doch kein Mann der Welt, vielmehr zuletzt ein tiefsinniger germanischer Mensch mit der großen Sehnsucht nach dem Ewigen und Bleibenden:

„Wie die Seel' beschaffen sei,
Des Wunders werd' ich nimmer frei.
Woher sie komm', wohin sie fahr',
Die Straß' ist mir verborgen gar.
Hier weiß ich selbst nicht, wer ich bin.
Gott giebt die Seel', er nehm' sie hin.
Gleich einem Hauch fährt sie von mir
Und läßt als Aas mich liegen hier."

Die „Bescheidenheit" ist eins der einflußreichsten deutschen Bücher gewesen; noch in Sebastian Brants Bearbeitung (1508) hat sie sieben Auflagen erlebt. Freidank vereinigt noch, was dann etwa in Logau und Scheffler, in Lichtenberg und Novalis auseinander fällt — nur Goethes Sprüche, die auch vielfach wieder zu ähnlicher Form gelangen, sind der „Bescheidenheit" aus neuerer Zeit an Wert vergleichbar.

Volkslieder.

Um 1360, bezeugt die Limburger Chronik, kam eine neue Art von Liedern auf, kurze, aus drei Gesetzen bestehende, mit vervollkommneten Weisen. Das will besagen, daß das Volkslied mehr lyrisch wurde, und der alte epische Spielmannssang zurücktrat. Nach einer weit verbreiteten Auffassung entstand damals, als die ritterliche Dichtung zu Grunde gegangen war, der Minnesang im Meistergesang ein totgebornes Kind zurücklassend, die neue bürgerliche satirisch-realistische Litteratur aber sich erst in der Ferne zeigte, das eigentliche deutsche Volkslied, um dann etwa zweihundert Jahre lang zu blühen. Wir nehmen jedoch an, daß das deutsche Volkslied von den ältesten Zeiten bis auf diesen Tag niemals ausgesetzt hat: In den alten heidnischen Kultusliedern, gegen die die Geistlichkeit so lange vergebens zu Felde zog, in den Mai- und Liebesliedern, die auf des Minnesangs Frühling von Einfluß wurden, in dem unendlichen Reichtum der Lieder aus dem vierzehnten, fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, aber auch noch in den Liedern des dreißig- und siebenjährigen Krieges und dem, was

unſer Jahrhundert hervorgebracht hat, ſehen wir eine einzige große Entwicklung, die nur eben, weil alles im Fluſſe iſt, nicht im einzelnen kontrolliert werden kann. Allerdings iſt die Zeit von 1360 bis 1560, das ausgehende Mittelalter und die beginnende Neuzeit, doch wohl die Blütezeit des Volksliedes; da drückte nichts von oben darauf, keine mächtige Kulturpoeſie, da flüchtete, was von poetiſchem Talent und poetiſchem Bedürfnis im deutſchen Volke vorhanden war, ſich eben in das Volkslied. Meiſter Spielmann war freilich immer noch da — im Grunde lebt er ja noch heute —, aber ſeine Lieder waren doch ſtark abgeſungen, zwar noch die Bauernſchaft, aber nicht mehr die neuentſtandene ſtädtiſche Welt fand Gefallen daran. Und das Talent zu dichten war ja nie auf den Spielmannsſtand beſchränkt geweſen. So erklangen die neuen Lieder, ſicherlich zunächſt viel von der Spielmannsweiſe übernehmend, dann nach und nach ſelbſtändiger, wirklich neu. Sie dichtete aber vor allem die Jugend, die Jugend, die der Drang der Zeit in die weite Welt hinaustrieb — ganz gewiß, ohne die Stadt, das Städteleben des ausgehenden Mittelalters wäre das Volkslied nicht ſo geraten, wie es iſt, aber ſpezifiſch bürgerlichen Charakter hat es nie angenommen.

Noch immer macht der Begriff des Volksliedes Gelehrten und Ungelehrten zu ſchaffen. Iſt bei den großen Volksepen die Anſchauung, daß ſie einem wirklichen Dichter den Urſprung verdanken, doch jetzt wieder durchgedrungen, ſo herrſcht beim Volksliede noch vielfach die Anſicht von dem dichtenden Volke, von einem über das ganze Volk verbreiteten dichteriſchen Vermögen, das mit Hilfe einer überlieferten einfachen poetiſchen Technik und beſtimmter feſtſtehender poetiſcher Wendungen das Lied, ſagen wir, in einem gehobenen Moment zu ſtande bringt. Dem gegenüber iſt immer wieder feſtzuſtellen, daß man vom dichtenden Individuum niemals abſehen kann, daß in Hinſicht der Entſtehung zwiſchen Volks- und Kunſtpoeſie kein Unterſchied iſt. Aber freilich hat es, wie Hebbel einmal ſagt, „eine Zeit gegeben, wo das ganze Volk den poetiſchen Stoff zuſammentrug,

indem vermöge des noch bestehenden innigen Zusammenhangs des Menschen und der Natur jeder Einzelne beobachtete und die tausendfach verstreuten Züge auflesen half, aus denen das dichterische Gebild hervorgehen sollte", wo, fügen wir hinzu, die poetischen Stoffe und der poetische Ausdruck vorbereitet dalagen. Immerhin war aber auch da noch die poetische That notwendig, der Dichter mußte kommen, und es mußte ein echter Dichter sein, falls ihm etwas Vortreffliches gelingen sollte. Ob wir seinen Namen kennen oder nicht, ist völlig gleichgültig. das Volkslied heißt nicht deshalb so, weil es einer aus dem Volke schuf, sondern weil es sich das Volk aneignete, das Volk es sang. Dabei ward es dann vom Volke „zersungen", so daß es in vielen Fällen schwer, ja, unmöglich ist, das ursprüngliche Lied wieder herzustellen — verbessert wurde es durch die volkstümliche Redaktion schwerlich jemals, im Gegenteil, durchweg verschlechtert. Dennoch behielt es im Ganzen seinen Reiz: Der Dichter war ja aus dem Volke, und was das Volk einfügte oder änderte, stammte meist wiederum von Volksdichtern, das Dunkle und Sprunghafte, das wir empfinden, lag aber überhaupt in der ganzen Art dieser Poesie, die bei ihrem Hörer selbstthätige Ergänzung einer nach bestimmten Richtungen gewandten Phantasie voraussetzen durfte.

Wer waren nun die Dichter des Volksliedes? Zunächst doch wohl noch die Spielleute, die ja seit alter Zeit gewöhnt waren, außer ihren Sagenliedern auch neue Mären und historische Ereignisse zu singen, und das frische neue Tanzlied ja schon zu Berufszwecken gar nicht entbehren konnten. Außer ihnen sang aber jetzt, wie gesagt, die ganze Jugend des deutschen Volkes, vor allem die wandernde — Reuter und Schreiber treten ganz besonders hervor. Der Reuter, der Reitersknecht, der, wenn es nicht anders sein kann, auch bei einem Raubritter Dienst nimmt und zum Straßenräuber hinabsinkt, ist das enfant perdu der Zeit, aber gerade die Stimmung, in der er dem Leben gegenübersteht, macht ihn für Poesie empfänglich und giebt seinen Liedern einen stark persönlichen Reiz. Viel

leichter kommt der Schreiber mit dem Leben zurecht, der eigentliche städtische Dichter, der meist Student, aber doch vielfach auch wohl wirklich Schreiber, irgendwo in Herren-, Stadt- oder Handlungsdiensten beschäftigt ist und sich im Ganzen als zukunftreicher Stand fühlt. Dem Reuter am nächsten steht der Jäger, viel weniger der Landsknecht, der in seinem Söldnertum ein Handwerk sieht. Die wirklichen Handwerker dann haben, eben weil sie Städter sind, im Ganzen die Schreiberweise. Daß auch Bauern sangen, wird uns ausdrücklich berichtet, aber es wird verhältnismäßig selten geschehen sein, nur da, wo sie weniger unter dem in diesen Zeiten wieder stark anwachsenden Druck litten oder ganz frei waren wie in Dithmarschen; im allgemeinen hielt das konservative Bauerntum das alte epische Spielmannslied fest. Eine allzu große Zahl dichtender Individuen braucht man kaum anzunehmen — ist auch eine Menge von Volksliedern aus dieser Zeit erhalten, so umfaßt sie doch immerhin auch zweihundert Jahre, und eine Entwicklung der poetischen Talente nach oben konnte, wie schon angedeutet, bei dem Mangel einer lebenskräftigen Kunstpoesie nicht stattfinden, so daß die Volksliedichter denn die wirklichen Dichter des deutschen Volkes jener Zeit sind — einzelne Ausnahmen natürlich zugegeben. So sehr man sich auch über das Volkslied freuen mag, die Zustände, denen es seine Entstehung verdankt, sind nichts weniger als erfreulich: Das deutsche Volk konnte eben seine Dichter noch nicht tragen, sie gingen, wenn nicht alle als Menschen, doch als Dichter zweifellos nach und nach zu Grunde. Das scheint eine kühne Schlußfolgerung, aber man nehme einmal an, die Lyriker des neunzehnten Jahrhunderts, die ja fast alle auch ins Volk gedrungene Lieder geschaffen haben, hätten kein anderes Publikum als dieses gehabt, würden sie da anders als mit diesen Liedern, würden sie da sicher mit ihrem Namen auf eine spätere Zeit gekommen sein? Ich bezweifle, daß sie dann überhaupt sehr viel geschaffen hätten; es ist zuletzt die allgemein verbreitete geistige Kultur, die Bildung, die ganze Gedichtbände hervorbringt — leider dann auch zu viel. Auch das innere

Bedürfnis, zu ſchaffen, ſetzt die Gelegenheit, wirken zu können, voraus, und ein Gedicht ruft erſt dann das andere, wenn alles leben kann.

Der Gattung nach umfaſſen die Volkslieder dieſes Zeitraums ſo ziemlich das ganze Gebiet der lyriſchen und auch noch der lyriſch-epiſchen Poeſie, ſie ſchaffen, kann man ſagen, die deutſche Lyrik erſt — denn der Minneſang iſt bekanntlich relativ eng und ſtark konventionell —, und die moderne Lyrik geht trotz ihres individuellen Charakters auf ſie zurück. Höchſtens das ſpezifiſch-lyriſche Gedicht, das das zum elementar-lyriſchen Klange verdichtete tiefſte Leben giebt und deshalb die Vertonung ausſchließt, findet ſich in den Volksliedern nicht, aber doch vielleicht hier und da eine Strophe, eine Wendung, die daran anklingt. Aus der deutſchen Heldenſage hat ſich im Volksliede verhältnismäßig wenig erhalten, wir haben, wie erwähnt, nur ein Lied von Ermenrichs Tod und ein Hildebrandslied („Ich will zu Land ausreiten"). Dafür ſind neue Sagenlieder entſtanden, die ſich der Ballade annähern: das Lied vom Tannhäuſer, vom Ulinger, dem deutſchen Blaubart, vom Moringer, dem aus fremden Landen zurückkehrenden Ritter, der ſein Weib im Begriff findet, neu zu heiraten, vom Bremberger, deſſen Herz ſeine Liebſte zu eſſen bekommt wie das des Kaſtellans von Coucy. Weniger ſagenhaft, oftmals direkt Chronik iſt das Raubritterlied mit den berühmten Stücken vom Epple von Gailingen, vom Schüttenſamen, vom Lindenſchmidt, an die man das Lied vom Störtebecker und von dem dithmarſiſchen Landesfeind Wiben Peter anſchließen kann. Äſthetiſch weit höher ſtehen die Gefangenenlieder, voran der Herr von Falkenſtein und „Es liegt ein Schloß in Öſterreich", auch „Peter Unverdorben". Und dann entſchwinden dem Volksliede die beſtimmten Beziehungen, und es wird reine Ballade von verratener und unglücklicher Liebe. „Das Lied endet faſt immer mit dem Tod", ſchreibt einer der beſten Kenner des deutſchen Volksgeſanges. „Über dem Ganzen liegt es wie ein düſterer Abendhimmel, in der Ferne verglüht

die Sonne, dunkle Wolken jagen sich. Aber ab und zu leuchten unerwartet Sterne auf mit entzückend schönem Licht." Gerade diese Lieder sind, obwohl vielfach verdunkelt, bis in unsere Tage bekannt geblieben — man braucht ja nur an die beiden Königskinder, an „Ich stand auf hohem Berge", „Es taget aus dem Osten" u. s. w. zu erinnern. Doch beschränken sich die Balladen nicht auf Liebesthemata: da erklingt das unheimliche Lied von der Stiefmutter, vom hungernden Kinde, von den fünf Söhnen, die die Mutter ausschickt, um den Vater zu suchen, und die alle verderben, und auch das Lied von dem Schwabentöchterlein, das nach Augsburg zog, um das rote Gold zu verdienen, mag man zu den Balladen rechnen, wie denn auch andererseits manche Schwänke Balladenton annehmen.

Überhaupt kann man Lied und Ballade, Episches und Lyrisches bei den Volksliedern selten gut scheiden, Bewegung, Handlung, Gespräch haben sie fast alle. Erst später kommt ein mehr rein lyrisches Lied, das unmittelbar die Empfindung ausspricht, zur Entwicklung, noch später das betrachtende Lied. Aus dem Minnesang übernahm das Volkslied die Taglieder und die sogenannten Graslieder (Pastourellen), die meist das Zusammentreffen des Ritters oder später des Sängers mit einem Mädchen im Walde darstellen, sowie die Neidharde, die im Anschluß an die Tanzlieder Nitharts von Reuenthal die Schlemmerei und Roheit der Bauern schildern. Die schönsten Lieder erheben sich doch über diese Gattungen, vor allem die zahlreichen Scheide- und Sehnsuchtslieder, in denen die tiefste Empfindung des Volkes hervorbricht. Wer kann sie alle nennen, von „Es steht eine Lind' im tiefen Thal" und „Schein uns, du liebe Sonne" bis „Ach Gott, wie weh thut scheiden" und „Morgen muß ich fort von hier"? Sie haben sehr oft auch noch die ursprüngliche Dreistrophenform, die dann die Kunstlyrik nicht ohne tieferen Grund wieder aufgenommen hat. Ein diesem Kreise wenigstens verwandtes Gedicht, „Ich hör' ein Sichlein rauschen", ist so meisterhaft, daß man es bei Goethe oder Mörike nicht schöner findet. Seltener als das Liebeslied ist selbstverständlich das reine

Naturlied, aber ohne die Natur kommt fast kein deutsches Volkslied aus. „Blättert man nur im Verzeichnis der Liederanfänge," schreibt Uhland, „so grünt und blüht es allenthalb. Sommer und Winter, Wald und Wiese, Blätter und Blumen, Vögel und Waldtiere, Wind und Wasser, Sonne, Mond und Morgenstern erscheinen bald als wesentliche Bestandteile der Lieder, bald wenigstens im Hintergrund oder als Rahmen und Randverzierung. Anfänglich mag ein Naturbild an der Spitze des Liedes, weniger Schmuck als Bedürfnis, der unentbehrliche Halt gewesen sein, woran der nachfolgende Hauptgedanke sich lehnte; die schönsten unserer Volkslieder sind freilich diejenigen, worin die Gedanken und Gefühle sich mit den Naturbildern innig verschmelzen." Alle Gattungen des Volksliedes hier durchzugehen würde wohl zu weit führen; es seien nur noch die Wett- und Wunsch-, die Rätsel- und Lügenlieder erwähnt, zum Teil auf sehr alte Musterstücke zurückgehend. Das Leben der Zeit, sein Leichtsinn, aber auch sein Humor, spiegelt sich vor allem in den Schlemmer-, Trink- und Spottliedern: die berühmten „Wo soll ich mich hinkehren, ich tummes Brüderlein" und das sich zu köstlicher Selbstironie erhebende „Ich zog wohl vor einer Frau Wirtin Haus" sind so gut ohnegleichen wie die schönsten Liebeslieder.

Eine besondere Betrachtung verdienten noch das geistliche Volkslied, zum Teil uralt, und das historische Volkslied, das freilich sehr oft nicht wirkliches Lied, sondern nur gereimte Zeitung ist. Es ist zunächst lokal, die Schweiz, Flandern, Dithmarschen liefern die besten Stücke. Man kann die ganze Dithmarscher Geschichte von etwa 1400 ab in Volksliedern verfolgen, unter den Liedern auf die große Schlacht bei Hemmingstedt (1500) ist dann aber auch schon viel Chronik-, ja Gelehrtenmäßiges. So ist auch das berühmte Lied Halbsuters auf die Schlacht bei Sempach, schon wegen seiner Länge, kein eigentliches Volkslied mehr, wenn auch noch volkstümlich, und dasselbe gilt von Veit Webers Liedern, obschon sie kürzer sind. Echte Volkslieder sind dann aber viele historische Lieder aus

dem Reformationszeitalter, so das mächtige Landsknechtlied auf die Schlacht bei Pavia, das den Eindruck der Schlacht ganz unmittelbar wieder hervorruft, so manches, was mit der Reformation direkt zusammenhängt. Luthers „Ein neues Lied wir heben an" ist durchaus Volkslied, und auch „Ein feste Burg ist unser Gott" erscheint aus dem Geiste des Volksliedes geboren.

Verklungen ist das deutsche Volkslied, wie gesagt, nie, es lebt bis auf diesen Tag, aber freilich lebt es jetzt anders. Wir haben alle Veranlassung unsere moderne Poesie, auch die Lyrik trotz der Beeinflussung durch das alte Volkslied seit Claudius und Goethe, als Individualpoesie der Volkspoesie des Mittelalters gegenüberzustellen, aber selbstverständlich bringt das moderne dichterische Individuum unter günstigen Umständen Lieder hervor, die Gemeingut des Volkes werden können, ob sie nun den alten Volksliedton haben oder nicht. Diese Lieder singt das Volk, die Namen der Dichter natürlich nicht kennend. Es entstehen aber auch noch immer Lieder unbekannter Verfasser, also solcher Talente, die als künstlerische Individuen eine Entwicklung nicht haben, nur ist auf sie der Einfluß der Kunstlyrik sehr groß, der Oberstrom bringt jetzt nach unten, statt, wie im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, umgekehrt der Unterstrom nach oben. Nehmen wir „Volkslied" jedoch bloß als „im Volke Gesungenes", so hat Bruinier recht, daß es in unserem Jahrhundert eine neue Blüte erlebt habe.

Die deutschen Volksbücher.

Die Volksbücher, im 15. und 16. Jahrhundert entstanden, bilden den Ausgang der mittelalterlichen Dichtung und erhalten das Mittelalter nach seinen wesentlichen Seiten im eigentlichen Volke lebendig, bis dann die Romantik sich ihm und seiner Poesie wiederum bewußt zuwendet. Sehr mannigfachen Ursprungs, teils Auflösung des alten Ritter-, auch des volkstümlichen Gedichts in Prosa, teils Übersetzung aus den romanischen Litteraturen, weiter Zusammenfassung volkstümlicher Schwänke,

endlich doch auch neue Sagenbildung im Anschluß an eine sich der Volksphantasie mächtig aufdrängende Gestalt, gewinnen die Volksbücher nach und nach eine ziemlich gleichmäßige Form, die wir wohl als die einer breiteren Novelle bezeichnen können. Die Erfindung der Buchdruckerkunst und die sich mehr und mehr verbreitende Fähigkeit und damit das Bedürfnis zu lesen schaffen im Grunde die Form. Man braucht Bücher, die von jedermann zu erwerben und in einem Zuge ohne besondere Anstrengung zu lesen sind. So stellen sich die Volksbücher neben die nach wie vor mündlich weiterverbreiteten Volksmärchen und Volkslieder, und wenigstens eine bestimmte Anzahl von ihnen — im Ganzen hat man an fünfzig gezählt — gewinnt eine ungeheure Beliebtheit. Obschon sich die Drucke im Laufe der Jahrhunderte verschlechtern, bleibt sich doch der Grundcharakter der Volksbücher im Ganzen gleich.

Es sind, wenn wir denn das moderne Wort auf sie anwenden dürfen, im Wesentlichen „romantische" Novellen. Liebe und Treue stehen meist im Mittelpunkte, aber die Liebe ist nun nicht mehr, wie Gervinus bemerkt hat, Minnedienst, sondern wirkliche Leidenschaft; sehr oft begegnen wir schon einer Mesalliance. Eine ganze Anzahl der Volksbücher feiert die eheliche Treue, namentlich des Weibes, und gerade dieser Umstand ist es wohl, der so manche Erzählungen romanischen Ursprungs (Magelone, Oktavianus, Hirlanda, Melusine, Griseldis, Genoveva) dem deutschen Volke so lieb gemacht hat. Daneben kommen auch die alte deutsche Lust am Abenteuer, der Zug in die Fremde, weiter die mit einigem Grauen gemischte Freude an Zauberwesen aller Art bei den Volksbüchern stark auf ihre Rechnung. Im Ganzen ist der Geist doch noch ein mittelalterlicher, mittelalterliche Frömmigkeit bis zur Weltentsagung herrscht noch fast überall, einzelne Volksbücher sind nichts weiter als Legenden (Robert der Teufel, Genoveva). Für uns besteht der Reiz der Volksbücher hauptsächlich in der treuherzigen Art der Erzählung, die eben, weil sie nichts weiter als den Stoff herauszubringen sucht, echte Erzählung, ganz objektiv, von der

Persönlichkeit des Erzählers unbeeinflußt ist, und dann in der großen Anzahl der poetischen Situationen, die sie bieten. An Stimmung werden die Volksbücher meist weit von den Volksmärchen übertroffen.

Deutschen Ursprungs sind von den Volksbüchern zunächst einmal „Der gehörnte Siegfried" und „Herzog Ernst", beide rechte Abenteuerbücher. Als solches haben wohl auch „Die vier Haymonskinder" aus dem karolingischen Sagenkreise vor allem Aufnahme gefunden, doch hat hier unzweifelhaft auch die Gestalt des Zauberers Malegys äußerst anziehend gewirkt. „Kaiser Oktavianus" feiert weibliche Treue, ist aber auch an Kampfscenen reich genug, und „Fortunat und seine Söhne" zeichnet sich durch den reichen Wechsel des Schauplatzes und des Glückes aus. „Die schöne Magelone", „Hirlanda aus Britannien", auch „Griseldis" und das späteste aller Volksbücher, „Genoveva" (wie es vorliegt, jesuitischen Ursprungs, aber doch wohl auf eine echte Sage zurückgehend) ragen durch ihre relative Schlichtheit und Geschlossenheit hervor, während „Die schöne Melusine", die alte Geschichte von der schönen Meerfrau, durch zu viele eingeschaltete Abenteuer verunstaltet ist. Den tiefsten Gehalt von allen Volksbüchern fremden Ursprungs hat „Robert der Teufel" — er könnte zu einem romanischen Faust gestaltet werden. Rein orientalisch ist „Das Schloß in der Höhle Xa Xa", eine Version der Geschichte Aladdins mit der Wunderlampe.

Eine so reiche und bunte Welt die genannten Volksbücher nun auch widerspiegeln, wir Deutsche verweilen doch lieber bei denen neueren deutschen Ursprungs, beim „Eulenspiegel" und dem „Finkenritter", bei den „Schildbürgern", beim „Doktor Faust" und dem „Ewigen Juden". Ihre Geschichte, ihr Werden und Wachsen, kennen wir ganz genau, und wir freuen uns, daß unser Volk die Kraft besaß, die zahllosen Einzelgeschichten auf eine große Gestalt oder, wie bei den Schildbürgern, auf eine typische Stadt zu übertragen und sie dadurch nach Kräften zu individualisieren. Hier ist nun im Grunde kein Mittelalter

mehr, hier ist Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit und zwar so, daß uns zwar der Himmel des Mittelalters noch über allem zu ruhen scheint, aber doch hier und da nie gesehene Lichter aufblitzen und ein frischer Wind durch die Nacht geht; hier ist auch ganz entschiedenes Deutschtum, so daß die Phantasie zahlreicher späterer deutscher Dichter bis auf diesen Tag immer wieder an den vertrauten Gestalten gehaftet hat. „Eulenspiegel" ist das älteste dieser Volksbücher, unbedingt um eine historische Gestalt herum kryställisiert, einen Schalksnarren niederdeutschen Ursprungs, der die naturwüchsige Derbheit seiner Stammesgenossen nie verleugnet. Scherer hat über diese, über die nicht zu leugnende Roheit und Unanständigkeit Till Eulenspiegels noch zu unseren Zeiten Scham empfunden, aber da hätte man ihn an ein bekanntes Epigramm „seines" Goethe, in dem ein bestimmter Körperteil erwähnt wird, erinnern sollen: Als Ganzes gesehen, kann die Litteratur eines stark materialistischen Gegengewichts gegen das Reingeistige nicht entbehren, und der Humor war niemals zimperlich. Als Vertreter der überlegenen Bauernschlauheit, die mit der Miene der Einfalt täuscht, hat der Litteraturhistoriker Eulenspiegel dann hingestellt, aber er ist wohl auch ein Vertreter des gesunden Menschenverstandes, der den Leuten begreiflich machen will, daß der Buchstabe tötet und der Geist lebendig macht, und somit auch eine Art Vorläufer der Reformation. Im übrigen hat auch der bloße Mutwille, sobald er nicht humorverlassen ist, sein Lebensrecht, und die Schadenfreude ist unsterblich. — Der „Finkenritter" ist der Erbe aller alten Lügenmärchen geworden und lebt dann als Freiherr von Münchhausen wieder auf. Bedeutender ist das Volksbuch von den „Schildbürgern" oder das Lalenbuch, das die in Deutschland überaus häufigen freundnachbarlichen Spottgeschichten auf einen Ort, eben Schilda, übertrug, nicht ohne eine selbständige Einkleidung zu geben. Schilda wird als Dorf oder Bauernstädtchen hingestellt, doch wurde durch die erzählten Geschichten der hochweise Rat auch mancher größeren Stadt und überhaupt das Bürgertum getroffen, man kann sagen, dies ironisierte

sich selbst, und eben dieser „politische" Charakter des Volksbuches ist es, der ihm die dauernde Bedeutung verschafft hat, denn bekanntlich sterben die Schildbürger in Deutschland nicht aus.

Das weitaus bedeutendste aller deutschen Volksbücher ist das vom Doktor Faust, das zwar einen großen mittelalterlichen Sagenbestand in sich aufnahm, aber doch schon aus dem Geiste der neuen Zeit, man kann sagen aus dem der Reformation, geboren wurde. Daß ein Faust gelebt hat, ist uns hinreichend (besonders durch Briefe des Abts Tritheim und des Mutianus Rufus von 1507 und 1513) bezeugt, und es ist nicht zu bezweifeln, daß der Glaube an sein Bündnis mit dem Teufel schon bei seinen Lebzeiten beim Volke wie bei den Gelehrten bestanden hat. Das Volksbuch (erste Ausgabe bei Johann Spieß, Frankfurt a. M. 1587) beruht dann wohl auf der bereits völlig ausgebildeten Sage: Faust schließt das Bündnis aus hochfliegendem Geiste, um alle Einsichten zu erlangen, freilich aber auch, um alle Lust dieser Welt zu genießen, aus Vermessenheit, weil er nicht an die Gnade Gottes glaubt. Er ist also, wie Scherer richtig bemerkt hat, das Gegenbild Luthers, aber er ruht nicht sowohl auf dem Papismus (obwohl der fromme Verfasser des Volksbuchs dies glauben machen möchte), sondern eher auf dem Humanismus, führt er doch auch äußerlich ganz und gar das Leben eines Humanisten. Bekanntlich wurde dieser Faust des Volksbuchs schon am Ende des 16. Jahrhunderts von Christoph Marlowe dramatisch gestaltet, und nicht viel später mag das deutsche Volksschauspiel entstanden sein, das dann bis in Goethes Zeit hinein gespielt wurde. — Neben dem „Faust" ist die Sage vom „Ewigen Juden", doch wohl im Grunde auf den unheimlichen Eindruck der unsteten orientalischen Fremdlinge auf das deutsche Volk zurückzuführen, zu keiner besonderen Bedeutung gelangt. Sie ist poetisch zu monoton, da sie nach dem Fluche eben nur Neuerscheinungen des Wanderers zu berichten hat.

Wie das Volkslied greifen also auch die Volksbücher tief

in die neue Zeit hinein, aber man stellt sie doch am besten an den Schluß des Mittelalters, in dem sie, auch der „Doktor Faust", noch wurzeln. Die neue Zeit beginnt für die Litteraturgeschichte, sobald der Verfasser als Persönlichkeit beim Schaffen seines Werkes zu erblicken ist. Ganz äußerlich könnte man auch sagen: sobald uns die Physiognomie der Autoren im Bilde überliefert wird.

Zweites Buch.

Das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert.

Bürgerliche und gelehrte Dichtung.

Übersicht.

„Die italienische Renaissance", schreibt Friedrich Nietzsche, „barg in sich alle die positiven Gewalten, welchen man die moderne Kultur verdankt: also Befreiung des Gedankens, Mißachtung der Autoritäten, Sieg der Bildung über den Dünkel der Abkunft, Begeisterung für die Wissenschaft und die wissenschaftliche Vergangenheit der Menschen, Entfesselung des Individuums, eine Glut der Wahrhaftigkeit und Abneigung gegen Schein und bloßen Effekt (welche Glut in einer ganzen Fülle künstlerischer Charaktere hervorloderte, die Vollkommenheit in ihren Werken und nichts als Vollkommenheit mit höchster sittlicher Reinheit von sich forderten); ja, die Renaissance hatte positive Kräfte, welche in unserer bisherigen modernen Kultur noch nicht wieder so mächtig geworden sind. Es war das goldene Zeitalter dieses Jahrtausends, trotz allen Flecken und Lastern. Dagegen hebt sich nun die deutsche Reformation ab, als ein energischer Protest zurückgebliebener Geister, welche die Weltanschauung des Mittelalters noch keineswegs satt hatten und die Zeichen seiner Auflösung, die außerordentliche Verflachung und Veräußerlichung des religiösen Lebens, statt mit

Frohlocken, wie sich gebührt, mit tiefem Unmut empfanden. Sie warfen mit ihrer nordischen Kraft und Halsstarrigkeit die Menschen wieder zurück, erzwangen die Gegenreformation, das heißt ein katholisches Christentum der Notwehr, mit den Gewaltsamkeiten eines Belagerungszustandes, und verzögerten um zwei bis drei Jahrhunderte ebenso das völlige Erwachen und Herrschen der Wissenschaften, als sie das völlige In-Eins-Verwachsen des antiken und modernen Geistes vielleicht für immer unmöglich machten. Die große Aufgabe der Renaissance konnte nicht zu Ende gebracht werden, der Protest des inzwischen zurückgebliebenen deutschen Wesens (welches im Mittelalter Vernunft genug gehabt hatte, um immer und immer wieder zu seinem Heile über die Alpen zu steigen) verhinderte dies. Es lag in dem Zufall einer außerordentlichen Konstellation der Politik, daß damals Luther erhalten blieb und jener Protest Kraft gewann: denn der Kaiser schützte ihn, um seine Neuerung gegen den Papst als Werkzeug des Druckes zu verwenden, und ebenfalls begünstigte ihn im Stillen der Papst, um die protestantischen Reichsfürsten als Gegengewicht gegen den Kaiser zu benutzen. Ohne dies seltsame Zusammenspiel der Absichten wäre Luther verbrannt worden wie Huß — und die Morgenröte der Aufklärung vielleicht etwas früher und mit schönerem Glanze, als wir jetzt ahnen können, aufgegangen."

Man braucht ja im allgemeinen Nietzsches Paradoxieen, zumal seine historischen, nicht allzu ernst zu nehmen, aber die in den vorstehenden Sätzen geäußerte Anschauung bedarf einer näheren Betrachtung, da sie heute sehr verbreitet, selbst die der philologischen Antipoden Nietzsches ist, sagt doch u. a. auch Scherer, daß die tiefgehenden Aufregungen der Reformation die hoffnungsvolle Entwicklung, welche der Humanismus eingeleitet, unterbrochen hätten. Selbstverständlich wird niemand der italienischen Renaissance ihre eigentümliche und große Bedeutung absprechen und auch ihre Einwirkungen auf andere Völker nach Gebühr schätzen, aber es ist jedenfalls ein Irrtum, wenn man ihr die Kraft zutraut, die ganze Menschheit

zu „befreien“, sie war wesentlich eine italienische Erscheinung, aus den besonderen Anlagen und Zuständen des italienischen Volkes geboren und konnte nicht einmal die andern romanischen Völker, beispielsweise nicht die Franzosen, bei denen sie in der Hauptsache Oberflächenerscheinung blieb, geschweige denn die germanischen erobern. Was die deutsche Reformation hervorrief, war dann nicht ein Protest zurückgebliebener Geister oder gar des zurückgebliebenen deutschen Wesens, sondern das tiefste Bedürfnis der germanischen Natur nach Verinnerlichung überhaupt, und es kam auch keineswegs zu einem Rückfall ins Mittelalter, sondern es wurde eine feste Basis neuen Lebens gelegt, die unsere Kultur noch heute trägt. Wenn man will, kann man hier wiederum von einer christlichen Flutwelle sprechen, aber diesmal bricht sie aus der Tiefe der deutschen Seele unmittelbar und mit unerhörter Gewalt hervor und schafft im Kampfe mit Rom ein deutsches Christentum und die Existenzmöglichkeit einer viel selbständigeren deutschen Bildung, als jemals dagewesen war. Alles, was Nietzsche der Renaissance an Wirkungen zuschreibt, leistet auch sie: Mochte jene die Autoritäten mißachten lehren, die Reformation brach die größte Autorität der Welt, die des Papstes, sie entfesselte das Individuum, indem sie es selbständig seinem Gott gegenüberstellte, sie befreite nicht bloß den Gedanken, sondern gab ihm in der Muttersprache das allein angemessene Medium und sicherte dadurch auch der Wissenschaft eine Grundlage, die gar nicht wieder zu zerstören war. Sittlich aber steht die Reformation, schon dem germanischen Grundwesen entsprechend, unendlich hoch über der Renaissance, die unzweifelhaft zur vollständigen Auflösung aller rein menschlichen Verhältnisse geführt hat und eben darum von der Gegenreformation ohne große Mühe unterdrückt worden ist — was nicht möglich gewesen wäre, wenn sie die Kraft besessen hätte, die Nietzsche ihr zuschreibt. Wenn einzelne künstlerische Charaktere der Renaissance Vollkommenheit mit höchster sittlicher Reinheit von sich forderten, so waren sie eben, wie Michelangelo, von einem dem deutschen verwandten reformatorischen Geiste erfüllt,

bei uns aber hat dieser siegreich die Jahrhunderte überstanden und wirkt noch heute sittlichend fort. Um es zu wiederholen, der germanische Geist ist, und das zeigt sich auch beim Vergleich von Renaissance und Reformation, bei aller Kühnheit konservativ, hat Pietät vor den Grundformen menschlichen Lebens und den Grundbedürfnissen der menschlichen Natur, der romanische Geist ist radikal und löst sie auf oder negiert sie; wiederum aber entbindet der germanische Geist das Individuelle, während der romanische es dem Generellen, dem Sozialen unterordnet. Nur der Rationalismus entdeckt hier einen Widerspruch — innigerer Zusammenhang mit der Natur auf der einen und angeborene Kulturverehrung auf der anderen Seite erklärt schon vieles. Das völlige Ineinanderwachsen antiken und modernen oder romanischen und germanischen Geistes, von dem Nietzsche träumt, ist, da täusche man sich nicht, unmöglich, höchstens kann der griechische Geist einmal bei uns Epoche machen, und das ist ja später, Dank der Reformation, auch geschehen. Wie man nun gar eine so aus der Tiefe kommende und urgewaltige Bewegung wie die Reformation oder doch ihren Erfolg von politischen Konstellationen abhängig machen kann, begreife, wer's vermag! Eine Welt wie Luther verbrennt man nicht — das ist deutscher Glaube, den keine Morgenröte der Aufklärung, ja nicht einmal die volle Sonne aus unserem Herzen vertreiben wird.

Im übrigen war die Zeit der Auflösung der mittelalterlichen Weltanschauung, die über den Gegensatz geistlich und weltlich nicht hinausgelangt war, mit dem Ende des 15. Jahrhunderts unzweifelhaft gekommen, der weltliche Geist hatte sich, auch ohne Einfluß der italienischen Renaissance, bei uns in Deutschland bereits emanzipiert. Litterarisches Zeugnis des ist der Reineke Vos, der in niederdeutscher Bearbeitung 1498 zu Lübeck erschien und als durch und durch weltliches Buch, der erste vollkommene Weltspiegel vom Laienstandpunkte aus, an die Spitze der gesamten modernen Entwicklung unserer deutschen Dichtung gestellt werden muß. Ja, er hat, da das

Renaissanceepos ganz andere Bahnen einschlug, auch in der Universallitteratur keinen Vorgänger und beweist wieder einmal, daß die Deutschen, zu denen in jener Zeit ja auch noch die Niederländer gehörten, alles aus Eigenem zu geben pflegen. Stofflich hatte das Werk freilich zahlreiche Ahnen, aber darauf kommt wenig an. Von verwandtem Geiste ist übrigens ja auch das Volksbuch vom „Eulenspiegel" getragen, ebenfalls niederdeutschen Ursprungs, wie denn überhaupt die gesunde Verständigkeit und der derbe Humor des niederdeutschen Volksteils zu allen Zeiten einen Hort deutschen Wesens gebildet haben mag.

Die Einwirkungen der Renaissance auf das deutsche Geistesleben zeigen sich seit etwa 1450, nachdem schon Kaiser Karl IV. mit Petrarca in Verbindung gestanden: Peuerbach und Regiomontan hielten zu Wien humanistische Vorlesungen, wo Aeneas Silvio Piccolomini, der Humanistenpapst Pius II., den Boden vorbereitet, und gleichzeitig entstand in den Niederlanden durch die von Gerhart de Groot gestifteten Brüder vom gemeinsamen Leben eine Humanistenschule, deren berühmteste Namen Rudolf Agricola, dann Professor in Heidelberg, und Alexander Hegius sind. Mit ihnen hängen fast alle jüngeren deutschen Humanisten zusammen, so durch Vermittlung Ludwig Dringenbergs von Schlettstadt Jakob Wimpfeling, der die erste allgemeine deutsche Geschichte verfaßt hat, und Konrad Celtis, der erste fahrende Poet unter den deutschen Humanisten, dann auch die berühmtesten von allen: Johannes Reuchlin von Pforzheim (1455—1522) und Erasmus Desiderius von Rotterdam (1466—1536). Im allgemeinen sind die deutschen Humanisten auch direkte Vorläufer der Reformation, da sie die ihnen feindliche orthodoxe Scholastik an den Universitäten und weiter die entartete Geistlichkeit aufs heftigste angreifen, ohne dabei freilich, wie so viele ihrer italienischen Genossen, den Boden des Christentums unter den Füßen zu verlieren. — Seinen Einfluß auf die deutsche Dichtung zeigt der Humanismus zuerst bei einer Reihe oberrheinischer Poeten. Aus humanistischen Kreisen, speziell dem Baseler, wuchs Sebastian Brant aus Straßburg hervor,

der 1494 in seinem „Narrenschiff“ das berühmteste Werk der Zeit gab, auch einen Weltspiegel, wie es der „Reineke Vos“ ist, aber nicht epische Dichtung, sondern reine Satire, oft bloß trockene Besprechung. Immerhin ist das Narrenschiff im Ganzen volkstümlich, was auch seinen großen Erfolg erklärt, und dann regt sich in ihm der Geist einer neuen Zeit, der spezifisch-bürgerliche Geist, der, stolz auf die errungene humanistische Gelehrsamkeit, seine eigenen Maßstäbe an Menschen und Dinge zu legen wagt. Doch finden sich, wie man mit Recht bemerkt hat, bei Brant auch noch Rückfälle in die mittelalterliche Askese, er war noch keineswegs frei geworden, überhaupt nichts weniger als eine geniale Natur. — Von Brant beeinflußt, aber vielseitiger war der Baseler Buchdrucker Pamphilus Gengenbach (um 1510). Er schrieb historische Lieder, didaktisch-satirische Gedichte im Stil des „Narrenschiffs“, darunter den „Liber vagatorum“, das Treiben der Bettler darstellend, dann auch in den Jahren 1515 bis 1517 drei ernsthafte Spiele: „Die zehn Alter dieser Welt“, „Die Geuchmatt“ (gegen die Buhlerei) und „Nollhart“ (politischen Inhalts). Im Gegensatz zu Brant wandte sich Gengenbach der Reformation zu und verfaßte u. a. noch eine Satire gegen Murner, die „Novella“. — Dieser, Thomas Murner, aus Oberehenheim bei Straßburg, 1475 geboren, ein unruhiger Geist, der wie die „Poeten“ des Humanismus durch die Welt fuhr, kommt in der Richtung der satirisch-didaktischen Poesie dichterisch wohl am weitesten, gelangt aber auch noch nicht zu reiner Darstellung. Seine „Narrenbeschwörung“ und „Schelmenzunft“ (1512) sind im Stil des Narrenschiffs, doch lebendiger. In der „Geistlichen Badenfahrt“, der „Mühle von Schwindelsheim“ und der „Gäuchmatt“ (1514) behandelt er Lieblingsthemata der Zeit mit derbstem Realismus, der freilich nichts weniger als Kunst ist. Sein bestes Werk dürfte so die gegen Luther gerichtete Satire „Vom großen lutherischen Narren“ (1522) sein, die wirklich etwas wie eine Komposition ist. Aber sie bekam Murner schlecht, die Zeit schritt über diese negativen Geister, die sich zwar vom Mittel-

alter einigermaßen lösen, aber neuen, tieferen Lebensgehalt nicht zu finden vermochten, hinweg. — Von deutschen Prosaikern gehört zu dieser oberrheinischen Gruppe der Brant befreundete berühmte Straßburger Kanzelredner Johann Geiler von Kaisersberg aus Schaffhausen, der u. a. auch über das „Narrenschiff" Predigten hielt. Freimütigkeit und Volkstümlichkeit zeichnen ihn aus, so daß auch er zu den Männern gehört, die die Reformation mit vorbereiten.

Eher als hier am Oberrhein findet man Humanisten und freie Geister nach dem Herzen Friedrich Nietzsches in dem Erfurter Kreise, der in dem Gothaer Kanonikus Mutianus Rufus (Konrad Mut) sein geistiges Oberhaupt verehrte. Crotus Rubianus (Johann Jäger aus Dornheim bei Arnstadt) und Eobanus Hessus sind die bekanntesten Namen dieses Kreises, aus dem die „epistolae obscurorum virorum" (1515—17) hervorgingen, die in dem Streite Reuchlins mit dem getauften Juden Pfefferkorn und dem Kölner Ketzermeister Jakob Hoogstraten energisch für den Humanisten Partei nehmen und die glänzendste Verspottung des mönchischen Obskurantismus darstellen. An der zweiten Sammlung war auch Ulrich von Hutten, der hessische Ritter (1488—1526), beteiligt, der, wenn nicht die hervorragendste, doch die charakteristischste Gestalt des deutschen Humanismus ist, auch die, welche für die deutsche Litteratur am meisten bedeutet. Im allgemeinen standen selbstverständlich gerade die freieren Geister unter den Humanisten ihrem Volke am fernsten: Je näher einer dem Geiste des Altertums kam, um so mehr mußte er die deutsche „Barbarei" verachten, und das Ideal der meisten „Poeten" war denn auch die lateinische Zierlichkeit und Eleganz. Hutten, eine entschiedene Kämpfernatur, deutsch durch und durch, in bösen Schicksalen umhergetrieben und an allen Bewegungeu der Zeit beteiligt, bildet eine Ausnahme und kann als Vertreter der tieferregten Jugend des Reformationszeitalters gelten. Während den meisten der jüngeren Humanisten, Erasmus, Mutianus, Crotus, die männliche Kraft mangelte, deren es zum entschiedenen Übertritt zur

Reformation bedurfte, während ſie von ihr geradezu abgeſtoßen wurden, da ſie ihnen unheimliche elementare Gewalten ans Tageslicht brachte, ſtellte ſich Hutten von vornherein auf die Seite Luthers und ſuchte auch als deutſcher Dichter und Schriftſteller Einfluß auf ſein Volk zu gewinnen. Aber nun zeigte ſich deutlich, wie fremd der Humanismus dem deutſchen Weſen im Grunde war, und daß die Renaiſſance an der deutſchen volkstümlichen Dichtung geradezu abprallte. Auch nicht einen der Vorzüge, die der lateiniſche Poet ſich erworben, konnte er in ſein deutſches Dichten hinübernehmen, ſeine Verſe ſind formell genau ſo rauh, wie die des erſten beſten Landsknechts, ja, er ging, wie alle ſelbſtändigen Geiſter ſeiner Zeit, ſogar der unbewußten Poeſie, die im deutſchen Volke jener Tage lebte und webte, verluſtig. Noch führte keine Brücke, nicht einmal eine ſolche, vom Geiſt des Altertums zur deutſchen Volksſeele hinüber, und das iſt zuletzt wohl auch die Tragik von Huttens Leben: Er mußte das Schwert ziehen, da mit der Feder das, was er erſtrebte, nicht zu erreichen war, und das Schwert entſchied gegen ihn.

Nein, die Dichtung unſeres Reformationszeitalters iſt nichts weniger als Renaiſſancepoeſie, trotzdem ihr deren Stoffe nicht fremd blieben. Wir haben ſchon in unſerer Einleitung gefunden, daß um 1500 ein äſthetiſcher Tiefſtand in der deutſchen Dichtung vorhanden iſt, nicht bloß in der Dichtung vielleicht, fehlt doch ſelbſt der in jener Zeit am höchſten entwickelten deutſchen Kunſt, der Malerei, im Vergleich zur italieniſchen wenigſtens, die Schönheit im engeren Sinne, aber in der Dichtung, die mit der primitivſten Technik, traurigen Reſten von der Höhe des Mittelalters, wirtſchaftet, ſchlimmer, überall auch den Mangel geſtaltender Phantaſie verrät, iſt er am augenſcheinlichſten. Aber nun tritt die gewaltige Bewegung der Reformation ein, die ja nicht bloß religiöſer, ſondern auch politiſcher und ſozialer Natur iſt, und damit erhält die deutſche Dichtung des Zeitalters Gehalt und wird zwar nur ſelten Poeſie, aber doch kräftig und lebensvoll. Uhland hat ſie am ſchärfſten

charakterisiert: „War gleich die Dichtkunst dieses Zeitalters nur das Werkzeug anderer Zwecke, so war doch dieses Werkzeug ein kräftig bewegtes, eine klingende, funkenschlagende Waffe. Die Angelegenheiten, denen sie diente, waren in lebhafter Schwingung, in heftigem Kampf begriffen, und so erscheint auch sie kampfrüstig und schlagfertig. Sie ist oft mehr eine Fechtkunst als eine Redekunst, oder sie ist die Rede eines Predigers im Lager, der Gesang eines Landsknechts. Ohne Zartheit und Anmut, ist sie oft derb bis zur Roheit, ungeschliffen, wenn sie nicht Schärfe hätte; wo sie kunstreich sein will, wird sie steif und trocken; will sie sich zierlich geberden, wird sie ungelenk; hat sie Frieden, so wird sie langweilig. Aber auf dem Kampfplatz oder auf der Bühne frischer Volkslust offenbart sie ihre eigentümlichen Tugenden: Kraft im Ernst und Scherz, tüchtigen Witz, gesunden Welt- und Hausverstand. Man muß sich zu den Streitigkeiten jener Zeit immer den Mann und seine Kampfstellung hinzudenken, dann wird sich das starre Rüstzeug klirrend bewegen." Der Grobianismus, der bei uns schon mit dem „Eulenspiegel" anhebt, war übrigens nicht spezifisch-deutsch, sondern im allgemeinen Zeitcharakter, aber anderswo hat ihn freilich die Renaissancepoesie in Schranken gehalten, während er sich bei uns mit dem volkstümlichen Geiste der Dichtung zwanglos verbindet. Doch ist er keineswegs das Hauptcharakteristikum der deutschen Poesie des Reformationszeitalters.

Im Mittelpunkt der Gesamtlitteratur der Zeit steht die gewaltige und ursprüngliche Gestalt des Reformators, Martin Luthers. Er ist aber mehr als der Mann der Zeit, den die tiefsten Bedürfnisse des Herzens zwingen, den Kampf gegen die entartete Kirche aufzunehmen, das Christentum zugleich zu verinnerlichen und in Überwindung seines mittelalterlich-asketischen Charakters wieder ins Leben hineinzuführen, er ist die mächtigste Verkörperung deutscher Natur und deutschen Volkstums, die bis dahin aufgetreten und auf lange Zeit hinaus, und daß wir ihn aus seinen Schriften so allseitig und deutlich wie keine Persönlichkeit vor ihm und wenige nach ihm erkennen können, verleiht

diesen ihre unendliche, bis auf diesen Tag dauernde Bedeutung. Was er mit ihnen und vor allem mit seiner Bibelübersetzung für die deutsche Sprache geleistet, steht daneben, von welch unbegrenzter Wichtigkeit es auch ist, erst in zweiter Reihe, der Mann geht dem Sprachschöpfer und Prosaiker vor, obwohl dieser dann in Deutschland kaum mehr seinesgleichen, was wenigstens die volkstümliche Wirkung anlangt, gesehen hat, er ist auch viel mehr als der Dichter, der im Grunde nur gelegentlich, bei bestimmten elementaren „Ausbrüchen" eben der Mannesnatur mächtiger in Erscheinung tritt. Doch ist Luther auf die Poesie seiner Zeit von dem stärksten Einflusse gewesen, alles, was er nur anstieß, hatte, wie schon Gervinus bemerkt hat, Folgen. So ist er der Begründer des evangelischen Kirchenlieds geworden, so kam durch ihn die Fabel, überhaupt die Tierdichtung in Aufnahme, so warf man sich auch mit erneuter Kraft auf das Drama, da der Reformator erklärt hatte, Christen sollten die Komödie nicht ganz und gar fliehen, ob auch bisweilen grobe Zoten und Buhlerei darinnen seien — dürfte man doch sonst auch die Bibel nicht lesen! Das eben ist das Großartige bei Luther, daß all seine Glaubensinbrunst und der dämonische Zug seiner Natur seinen gesunden Weltverstand nicht aufhebt — wer ihn für einen zurückgebliebenen Geist erklärt, ist von dem Wehen seines Geistes schwerlich berührt worden.

Die Psalmen und das lateinische Kirchenlied, aber auch das geistliche Volkslied des Mittelalters, kaum jedoch das mystische geistliche Lied der Tauler und Heinrich von Laufenberg sind auf die Ausbildung des evangelischen Kirchenliedes von Einfluß gewesen, im Ganzen jedoch ist dessen selbständiger Ursprung aus Zeit und Leben festzustellen. Die Reformation gebar es, das ganze Volk sang es, die Gemeinde bewahrte es. „Sein Charakter ist lebendiges Bekenntnis der großen Heilsthatsachen, ohne Einmischung subjektiver Gefühle," hat man kurz gesagt, doch findet man bei Luther und auch später persönliche und Gelegenheitslieder, die eben nur durch die Macht ihres Ausdrucks Gemeindelieder werden, und außerdem steht neben

dem evangelischen Bekenntnis- und Streitliede ein dem Volksliede sehr verwandtes schlichtes Hauslied. Die Zahl der Liederdichter ist schon in den ersten Jahrzehnten der reformatorischen Bewegung sehr groß, das Wittenberger Gesangbuch von 1524 hat 43 Stücke, das Gesangbuch von 1545, Leipzig bei Val. Beyst, 130 Stücke, alle Stände, vom Fürsten (Johann Friedrich der Großmütige, Moritz von Sachsen, Albrecht von Brandenburg-Kulmbach u. s. w.) bis zum schlichten Bürger herab, Männer und Frauen dichteten. Aus dem Kreise Luthers seien Justus Jonas aus Nordhausen, Professor zu Wittenberg („Wo Gott der Herr nicht bei uns hält"), Paul Eber aus Kitzingen, Stadtpfarrer zu Wittenberg („Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott", „Wenn wir in höchsten Nöten sein", „Helft mir Gottes Güte preisen", „In Jesu Wunden schlaf' ich ein"), Paul Speratus aus Augsburg, Hofprediger zu Königsberg („Es ist das Heil uns kommen her"), Johann Mattheſius aus Rochlitz, Luthers Biograph („Aus meines Herzens Grunde"), genannt. Mit Mattheſius zusammen wirkte zu Joachimsthal in Böhmen der Kantor Nikolaus Hermann, der der bedeutendste unter den Verfassern von Haus- und Kinderliedern, einfältig fromm und schlicht poetisch ist („Hört, ihr lieben Kinderlein", „Ein Wittfrau hat einen einigen Sohn", „Lobt Gott, ihr Christen alle gleich", „Die helle Sonn leucht jetzt herfür", „Hinunter ist der Sonnenschein", „Wenn mein Stündlein vorhanden ist"). Den kampffreudigen Geist der Zeit atmen nach den Liedern Luthers am entschiedensten die von Erasmus Alberus („Ihr lieben Christen, freut euch nun"), über den gleich ausführlicher zu reden sein wird. Wie alle die bisher genannten wirkten auch Johann Graumann aus Neustadt in Bayern (Poliander; „Nun lob mein Seel den Herren") und Johann Schneesing aus Frankfurt a. M. (Chiomusus; „Allein zu dir, Herr Jesu Christ") in Norddeutschland, wo außerdem auch niederdeutsche Kirchenliederdichter auftraten, von denen nur der Stettiner Prediger Nicolaus Decius (vom Hofe; „Allein Gott in der Höh' sei Ehr", „O Lamm Gottes unschuldig"), die beiden Dithmarscher Nicolaus

Boie der Ältere und der Jüngere, der Reformator Rigas, Andreas Knöpken, und der Cösliner Johann Freder genannt seien. — In Süddeutschland brachten besonders Nürnberg und Straßburg zahlreiche Kirchenliederdichter hervor; ersteres außer Hans Sachs u. a. den Ratssyndikus Lazarus Spengler („Durch Adams Fall ist ganz verderbt") und den Kantor Sebald Heyd („Wer in dem Schirm des Höchsten ist"), letzteres Wolfgang Dachstein („An Wasserflüssen Babylon"), Matthäus Greitter und Heinrich Vogtherr. — Von reformierten Kirchenliederdichtern sind Zwingli selbst, dann Leo Jud aus Zürich, Johann Zwick zu Constanz und Wolfgang Capito zu Straßburg zu nennen. Die tschechischen Gesänge der böhmischen Brüder übersetzte Michael Weiße aus Neiße ins Deutsche und vermehrte sie durch eigene Lieder („Nun laßt uns den Leib begraben"). Selbst bei den Katholiken zeigte sich Interesse für das Kirchenlied (Michael Vehes „Gesangbüchlein" 1537). Bearbeitungen der Psalmen und Evangelien, geistliche Umdichtungen weltlicher Lieder traten in großer Zahl an die Seite der Originalschöpfungen. Die erste Blüte des evangelischen Kirchenliedes ging dann um etwa 1560 zu Ende, seine Gesamtentwicklung aber umfaßt volle drei Jahrhunderte.

Im Jahre 1540 hatte Luther „Etliche Fabeln aus dem Esopo verdeutscht" herausgegeben — ihm vorangegangen war auf diesem Gebiete schon 1534 Erasmus Alberus aus Sprendlingen in der Wetterau (1500—1553), der in Wittenberg studiert hatte und dann eine große Reihe von Pfarrstellen in Nord- und Süddeutschland bekleidete, bis er endlich als Generalsuperintendent in Neubrandenburg Ruhe fand. Sein Hauptfabelwerk ist „Das Buch von der Tugend und Weisheit" (1550), in dem die Fabel zum Teil satirischen und polemischen Zwecken dienstbar gemacht wird, übrigens aber deutsche Lokalisierung und epischen Geist aufweist. Alberus' Kirchenlieder wurden schon erwähnt. Er schrieb auch viel in Prosa, u. a. „Der Barfüßer Mönche Eulenspiegel und Alcoran" (mit einer Vorrede Luthers, 1542), eine grimmige Persiflage des Liber conformitatum, in dem der heil. Franciscus mit Christus ver-

glichen wird. — Eine noch interessantere Gestalt als Alberus ist Burkhard Waldis aus Allendorf in Hessen (1480 bis 1560 ungefähr), erst Franciscaner in Riga, dann, nach seinem Übertritt zum Protestantismus, Zinngießer und als solcher weit herumgekommen, auch einmal lange Zeit (in Moskau?) gefangen, zuletzt Pfarrer zu Abterode in Hessen. Während seiner Gefangenschaft soll er das geistliche Spiel „Die Parabel vom verlorenen Sohn" (plattdeutsch) geschrieben haben. Dann gab er 1548 seinen „Esopus, ganz neu gemacht und in Reimen verfaßt, mitsamt hundert neuen Fabeln" heraus, in dem sich nicht bloß Fabeln, sondern auch Erzählungen und Schwänke befinden. Er ist naiver und heiterer als Alberus, auch seine Sprache und seine Technik (die althergebrachten Reimpaare mit vier Hebungen) werden gerühmt. Von seinem „Psalter" (1553) behauptet Vilmar sogar, daß er technisch ein glücklicher Rückgriff in die Kunst der Minnesängerzeit sei. Burkhard Waldis' Fabeln sind für unsere späteren Fabeldichter eine vielbenutzte Quelle geworden. Zu größeren Tierdichtungen kam es dann in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Die Entwicklung des Dramas war während des ganzen Reformationszeitalters eine ununterbrochene, sowohl das volkstümliche geistliche wie das weltliche Spiel bildete sich fort. Zum Teil geschah dies unter dem Einfluß des antiken Dramas, vor allem des Terenz, den man schon im Ausgang des 15. Jahrhunderts mehrfach übersetzt und den Reuchlin in seinem 1497 aufgeführten „Henno" nachgeahmt hatte, doch kam man den Alten in der Kunst dramatischer Lebensdarstellung bei weitem nicht gleich, und ein bestimmter Gegensatz zwischen der zuerst lateinischen, dann auch deutschen Schulkomödie und dem eigentlichen Volksschauspiele blieb doch bestehen. Selbstverständlich drang die reformatorische Tendenz in das Drama ein — der bedeutendste dramatische Polemiker der frühen Reformationszeit war der Berner Maler und Ratsherr Nikolaus Manuel (1484—1530), der in den Fastnachtsspielen „Vom Papst und seiner Priesterschaft" („Die Totenfresser", 1522) und „Von dem

Unterschied zwischen dem Papst und Christum Jesum" der Erbitterung gegen das Treiben der Geistlichkeit den kräftigsten Ausdruck verlieh und in dem derben Schwank „Der Ablaßkrämer" (1525) den schlimmen Ausgang, den es genommen, belachte. Seine nächsten Werke „Barbali" und „Die Krankheit der Messe" sind Gespräche reformatorischen Inhalts, das letzte Werk Manuels aber, „Elsli Tragdenknaben" (1529 gedichtet), ist ein realistisches Gemälde aus dem Volksleben, in der Richtung des alten Fastnachtsspiels, aber weiter weisend. Das Volksdrama behielt in der Schweiz noch lange Boden; unter Manuels Nachfolgern sei nur der Züricher Wundarzt Jakob Ruof genannt, der u. a. einen „Wilhelm Tell" (nach einem älteren Volksdrama von Uri) schrieb. Auch das Schuldrama aber kam in der Schweiz, namentlich in Basel, zur Entwicklung: Johann Kolroß und Sixt Birk versuchten zuerst, antike Strophen in dasselbe einzuführen. Des letzteren „Susanna" (1532) ist auf Paul Rebhuhn (aus Berlin, Haus- und Tischgenosse Luthers, dann Rektor in Kahla, seit 1535 in Zwickau) von Einfluß gewesen, der der bedeutendste norddeutsche Dramatiker des Reformationszeitalters ist. Er schrieb ebenfalls eine „Susanna" (1535) und eine „Hochzeit von Cana" (1538), deren Verdienst auf ihren häuslichen Scenen beruht. Die in diesen Dramen, unbeholfen genug, eingeführte antike Versmessung setzte sich nicht durch. Nach Rebhuhn behandelten in Thüringen und Obersachsen eine ganze Reihe geistlicher Poeten biblische Stoffe meist „häuslichen Gehalts", doch ohne daß ein Fortschritt sichtbar wäre. An den ersten modern-historischen Stoff wagte sich Johann Agricola von Eisleben in seiner „Tragedie Johannis Huß" (1538). Der hauptsächlichste protestantische dramatische Polemiker des Nordens, Thomas Naogeorg (Kirchmair) schrieb nur lateinische Dramen (seit 1538).

Die glücklichste dramatische, freilich nur auf eine bestimmte Form beschränkte Entwicklung, welche Deutschland zu diesen Zeiten gehabt hat, hat mit der Reformation direkt nichts zu thun: Es ist die Hans Sachsens, der überhaupt die bedeutendste

rein dichterische Erscheinung dieser Periode ist. Ja, Hans Sachs von Nürnberg (1494—1576), der ehrsame Schuhmachermeister und Meistersänger, und kein anderer bezeichnet die Höhe nicht bloß der Dichtung des Reformationszeitalters, sondern der ganzen bürgerlichen Poesie von 1350—1624, er ist der glücklichste Vertreter eines volkstümlichen Stils, auf den dann die Genies späterer Zeiten nicht ohne innere Notwendigkeit zurückgegriffen haben, da er trotz seiner ästhetischen Schwächen der deutscheste ist. Ein Großer war Hans Sachs freilich nicht, er bleibt durchaus in den Schranken der bürgerlichen Anschauungen (bürgerliche Weltanschauung kann man kaum sagen) seiner Zeit befangen, ihm mangelt vollständig die weitausgreifende Phantasie und die lyrische Stimmungskraft des genialen Poeten. Dafür bietet eine frische, heitere, liebenswürdige Natur, wie er sie ohne Zweifel besaß, nicht ausreichend Ersatz, selbst wenn so schätzenswerte dichterische Gaben wie ein reiches Beobachtungs- und Erzählertalent hinzukommen, und so haben wir kein Werk von Hans Sachs, das unter die bleibenden Schöpfungen deutschen Dichtergeistes gehörte. Aber sein Gesamtschaffen, wie es seine Persönlichkeit spiegelt, ist erfreulich und lockt immer wieder einmal zur näheren Beschäftigung mit dem Dichter, der, wenn kein Großer, doch ein Ganzer war, ein schlichter deutscher Mann, der gar nicht auf den Gedanken kam, mit seiner Kunst tiefe Offenbarungen geben zu wollen, sondern mit ihr nur harmlos zu erfreuen, höchstens noch etwas zu belehren strebte. Um so seltener das später geworden ist, um so mehr müssen wir es schätzen. So darf man Hans Sachs' Werke so gut wie die Volkslieder als Jungbrunnen deutscher Dichtung bezeichnen; fehlt ihnen die lyrische Tiefe, so haben sie dafür das unerschütterliche Behagen an den Dingen dieser Welt, den lebensfreudigen Realismus, der die Erscheinung an und für sich zu schätzen weiß, ohne viel nach dem Wie und Warum zu fragen. Oberflächlich ist Hans Sachs darum doch nicht, er hat bekanntlich sein ganzes Herz an die reformatorische Bewegung hingegeben und ihr sowohl mit seiner „Wittenbergischen Nachtigall" wie

mit seinen Dialogen nicht unwesentliche Dienste geleistet. Doch liegt der Schwerpunkt seiner Thätigkeit durchaus auf dem Gebiete der Schwank- und Fastnachtsspieldichtung. Hans Sachs' Schwänke sind in ihrer Art unvergleichlich, und dasselbe kann man von seinen Fastnachtsspielen sagen, die die höchste Entwicklung dieser kleinen scenisch, aber noch keineswegs geistig dramatischen Form (an die man durchaus nicht die Maßstäbe des wirklichen Lustspiels oder gar der hohen Komödie legen darf) in Deutschland darstellen und den spanischen Entremeses und englischen Interludes einigermaßen ebenbürtig sind. Dagegen bedeuten seine Dramen höherer Gattung, seien sie nun biblischen, historischen oder deutsch-sagenhaften Inhalts wenig genug; dem wirklichen Drama kann auch schon in der Entwicklung nur eine wirklich dramatische Persönlichkeit nützen, und die war Hans Sachs keineswegs, so daß man den Wert dieser seiner Stücke auch als Ansätze nicht überschätzen soll. Was an ihnen etwa erfreulich ist, kann man wie beim Fastnachtsspiel hinreichend aus allgemein-dichterischer Begabung erklären, der Annahme eines spezifisch-dramatischen Talents bedarf es nicht. Dieses ist jetzt und später, bis auf Gryphius, ja, bis auf Lessing hin, eben doch ausgeblieben.

Dagegen war der epische Geist trotz der moralisierenden und polemisierenden Neigungen der bürgerlichen Dichtung, wie es ja auch die Schwänke Hans Sachsens beweisen, im deutschen Volke immer lebendig. Sind auch die größeren Versdichtungen selten (es wären nur etwa Achilles Jason Widmanns „Peter Leu" und die „Geschichte des edlen Helden Thedel Unvorferden von Walmoden" von Georg Thym zu erwähnen), die Entstehung der Volksbücher schreitet im Reformationszeitalter ununterbrochen fort, ja, es entstehen jetzt erst die Stoffe der bedeutendsten, von der älteren Sage unabhängigsten, und auch die Novelle wird nach romanischem Muster in der Form der kurzen, nur Thatsachen berichtenden Geschichte gepflegt, die freilich oft zur bloßen Anekdote herabsinkt. Stofflich treffen wir da außerordentlich viel internationales Gut, aber die Form oder

besser vielleicht der Geist der Erzählung ist in den zahlreichen Sammlungen ehrlich-deutsch, oftmals ein bißchen unbeholfen, aber dafür um so treuherziger, und so erlangten sie zum Teil eine große Verbreitung, wurden eben auch Volksbücher. Am bekanntesten wurde Johannis Pauli, eines getauften Juden und Franciscaners zu Straßburg, dann Schlettstadt und Thann, „Schimpf und Ernst“ (1522), und es ist auch sicher die beste Sammlung, im Geiste Geilers von Kaisersberg gehalten, von großem Reichtum des Inhalts und stilistisch oft stark persönlichen Gepräges. Ihm eiferte Jörg Wickram aus Colmar, der im Jahre 1555 Stadtschreiber zu Burgheim wurde, mit seinem „Rollwagenbüchlein“ nach, das manche Geschichte im Stil der alten italienischen Novelle hat, aber auch vor der bedenklichen Anekdote nicht zurückschreckt. Wickram gilt dann als Begründer des deutschen Romans, aber er ist es in keinem anderen Sinne und noch nicht einmal in dem Grade, wie Hans Sachs der Begründer des deutschen Dramas ist: Seine vier „Historien“, die beiden Liebesgeschichten „Gabriotto und Reinhard“ und „Der Goldfaden“ und die als didaktische Romane zu bezeichnenden Werke „Der jungen Knaben Spiegel“ und „Von guten und bösen Nachbarn“ wirken doch im Ganzen mit Motiven der Volksbücher und verraten kaum eine selbständige Persönlichkeit. Wickram, der auch noch mehrere biblische Stücke und Fastnachtsspiele und eine satirische Erzählung, „Der irrreitend Pilger“ dichtete, war eben nur ein fleißiger Schriftsteller, der schrieb, was die Zeit verlangte, einige ihrer Vorzüge, die Treuherzigkeit z. B., aber natürlich besaß. — Dem „Rollwagenbüchlein“ folgte noch eine ganze Reihe von Geschichten-, Schwank- und Anekdotensammlungen, die zum Teil den zunehmenden Verfall des deutschen Lebens deutlich illustrieren. Von ihnen verdient Hans Wilhelm Kirchhofs, eines Hessen, „Wendunmut“ (1. Teil 1564) wegen der lebhaften Darstellung immerhin Hervorhebung.

Schließt man Luther ein, so hat im Reformationszeitalter die deutsche Prosa eine bedeutendere Entwicklung gehabt als

die Poesie. Sein Mitreformator Ulrich Zwingli erreicht ihn zwar in keiner Beziehung, darf aber doch auch nicht ganz übersehen werden. Aus dem Kreise Luthers seien Johannes Agricola, der später mit ihm in Streit geriet, wegen seiner Sprichwörtersammlungen, die Erklärungen und Erläuterungen durch Geschichten haben, und Johannes Mattheſius wegen seiner Predigten („Sarepta oder Bergpostill", „Historien von Luthers Anfang, Lehre, Leben u. s. w.") nochmals genannt. Die Autoren der Zeit- und Streitschriften alle zu erwähnen, würde zu weit führen. Unter den Historikern der Zeit sind der Bayer Johann Aventinus (Turmaier aus Abensberg; „Bayrische Chronik"), Sebastian Franck aus Donauwörth, der Begründer der Weltgeschichte und Weltbeschreibung in Deutschland („Chronika, Zeitbuch und Geschichtbibel", „Weltbuch, Spiegel und Bildnis des ganzen Erdbodens"), und der Schweizer Aegidius Tschudi („Helvetische Chronik") am bemerkenswertesten. Franck, der als Wiedertäufer galt, gab auch religiöse Schriften und Sprichwörter heraus. Niederdeutsch schrieb Thomas Kanzow aus Stralsund die „Pommersche Chronik". Ein berühmtes Werk der Zeit wurde Sebastian Münsters „Cosmographie". Albrecht Dürer gab in seinen „Vier Büchern menschlicher Proportion" die erste deutsche Schrift zur Theorie der Kunst, und auch der große Arzt Paracelsus legte seine dunkle Erkenntnis in deutscher Sprache nieder. Von Biographieen sind die Selbstbiographieen Götz von Berlichingens, Thomas Platers, Sebastian Schertlins von Burtenbach erst in späteren Tagen hervorgetreten, während Adam Reißners „Historia Herrn Georgen und Herrn Casparn von Frundsberg" in der Zeit erschien. Von Briefen müssen außer denen Luthers die Dürers gerühmt werden.

Mit dem Augsburger Religionsfrieden im Jahre 1555 hatte die Reformation, wenn nicht den Sieg, doch das Existenzrecht gewonnen, als unmittelbar wirkende geistige Bewegung hörte sie seitdem auf zu existieren, ja sie wurde, da nun die Gegenreformation einsetzte, in die Verteidigungsstellung gedrängt.

Manche Historiker haben das Ende der Bewegung schon früher, schon mit dem Niederschlagen der politisch-sozialen Bewegung im Bauernkriege, angesetzt, mit ihrer demokratischen Bedeutung habe sie seitdem auch ihren nationalen und volkstümlichen Charakter verloren; daß diese Auffassung nicht richtig ist, leuchtet aber schon daraus hervor, daß die Persönlichkeit Luthers nach wie vor im Mittelpunkte deutschen Lebens blieb und daraus auch später nicht verdrängt werden konnte. Man kann recht wohl mit dem Herzen auf Seiten der Bauern stehen und wird doch zugeben müssen, daß von ihrer Empörung, selbst im Falle des Siegs, kein Heil für das deutsche Volk zu erwarten war, Luther jedoch, indem er sich ihr entgegenstemmte, für die geistige Entwicklung das rettete und dauernd gewann, was man vor allem bedurfte. Es ist das deutsche Gewissen, die deutsche Geistesfreiheit und die deutsche Sittlichkeit, Grundlagen unseres nationalen Lebens, die seitdem wohl noch erschüttert, aber nie mehr völlig in Frage gestellt werden konnten. Nun trat freilich der Verfall ein: An die Stelle der freien und weiten geistigen Bewegung trat starre Enge, an die stolzen Glaubensmutes wüste theologische Zänkerei, die schlichte Derbheit der Deutschen artete in rohen Materialismus aus — an dieses alles, die hereinbrechende neue Zeit der Verfinsterung denken all diejenigen, die die Renaissance über die Reformation stellen. Aber an und für sich hatte der Verfall mit der Reformation gar nichts zu thun, man muß in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einfach ein Hinschwinden der deutschen Volkskraft annehmen, eine deutsche Decadence, die, nachdem unser Volk Jahrhunderte lang seine Stellung als herrschendes unter den europäischen Völkern behauptet, nur zu natürlich war. Sie wurde um so ärger, als die religiöse, die politische und die soziale Bewegung der Reformationszeit selbstverständlich die deutsche Volkskraft gewaltig angespannt und erschöpft hatten, aber gekommen wäre sie doch wohl so oder so, wie wir ja auch kleinere Verfallperioden und Kulturunterbrechungen bereits früher, und zwar ziemlich regelmäßig, in der deutschen Geschichte be-

obachtet haben. Diese, die den dreißigjährigen Krieg in der Mitte hat und im Ganzen zwei Jahrhunderte dauert, ist bei weitem die mächtigste und trennt wie eine gewaltige Kluft das alte und neue Deutschland. Die Lebensmächte aber, die die Reformation uns gewonnen, waren es gerade, die den Untergang verhinderten und den neuen Aufschwung ermöglichten.

Scherer, semper novarum rerum cupidus, hat für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts freilich eine andere Anschauung bereit: „Seit dem Religionsfrieden von 1555 blüht das geistige Leben überall kräftig auf. Mochten sich die protestantischen Theologen untereinander zerfleischen, mochten die Jesuiten kühn vordringen und die Gegenreformation organisieren: neben den religiösen Fragen gewannen doch andere Lebensmächte wieder Raum. Unsere Litteratur wächst sichtlich gegen das Jahr 1600 hin und darüber hinaus an Wert und Einfluß." Dabei hat die ganze Periode einen einzigen Dichternamen von wirklicher Bedeutung aufzuweisen, den Johann Fischarts, und von diesem muß Scherer selber sagen, daß ihm die Gestaltungskraft, also das Wesentliche, gefehlt habe. Besonderen Wert legt der Litteraturhistoriker auf die Entwicklung des Dramas in dieser Zeit; gerade bei ihr aber läßt sich am leichtesten nachweisen, daß die Hauptsache, die schöpferische Kraft im deutschen Volke nicht mehr vorhanden war: Bei den Engländern steht John Heywood († 1565) unserm Hans Sachs ungefähr gleich; als er stirbt, ist Shakespeare bereits geboren, zehn Jahre nach seinem Tode beginnt die Blüte des englischen Dramas, ein Menschenalter danach ist sie auf ihrer Höhe. In Deutschland gelangen wir trotz des Einflusses der englischen Komödianten nur zu Heinrich Julius von Braunschweig und Johann Ayrer, obschon zwischen Hans Sachs' Tod (1576) und dem Beginn des dreißigjährigen Kriegs (1618) doch bedeutend mehr als ein Menschenalter liegt. Ich denke, das ist ein geradezu zwingender Beweis. Daß sich an einzelnen Orten höhere geistige Kultur erhielt, namentlich in Städten, wo hervorragende Gelehrte an höheren Schulen wirkten, wie z. B. Johannes Sturm in Straß-

burg, wird niemand bestreiten, ebensowenig aber ist zu leugnen, daß die Zeit der „letzten Humanisten“ bei uns gekommen war und unser geistiges Leben vom Ausland abhängig zu werden begann. Es ging sehr rasch abwärts mit der deutschen Kultur in diesem Zeitalter, das vor allem als die große Sauf- und Freßperiode im Gedächtnis der Menschen geblieben ist; der dreißigjährige Krieg, gewöhnlich als die Ursache alles deutschen Elends angesehen, zerstörte nur, was die innere Lebenskraft bereits verloren hatte und entartet war.

Johann Fischart aus Straßburg (?), der um 1570 als Schriftsteller auftrat und schon 1590 starb, mag als die unzweifelhaft bedeutendste litterarische Erscheinung dieses Zeitraums denn auch zuerst genannt werden. Er gehört unbedingt in die Reihe der ausgeprägt deutschen Gestalten unserer Litteratur, ist ein Kämpfer wie wenige, aber ein großer Dichter ist er nicht. „Den gewaltigsten protestantischen Publizisten nach Luther“ nennt ihn, den Reformierten, mit Recht Scherer, aber man soll dabei nicht übersehen, daß er trotz seiner Gläubigkeit anders als Luther, wesentlich „politisch“ kämpft; außerdem ist er noch ein vortrefflicher satirischer Sittenmaler, endlich ein stark manierierter Humorist, der im Wortspiel jeder Art ganz Unglaubliches leistet, sich damit aber nicht selten um seine besten Wirkungen bringt. Schöpferisch kaum begabt, hat Fischart eine Reihe meist ausländischer Werke um- und ausgebildet und vielleicht noch ein wenig mehr Originalität als die unserer mittelalterlichen Epiker erreicht, aber er hat beispielsweise in seinem Hauptwerk, der Übertragung von Rabelais' „Gargantua und Pantagruel“ (1577), den epischen Reiz des Originals auch völlig zerstört und damit bewiesen, daß er kein Künstler war. Trotz seiner Manier ist er ganz volkstümlich, nicht, wie man gesagt hat, „der Übergang von der volkstümlichen zur gelehrten Dichtung“, und seine Schriften haben sich denn auch großer Beliebtheit erfreut. Es seien hier noch seine „Flöhhatz“ (1573), eine Tierdichtung, die in der Zeit nicht ohne Nachfolge geblieben ist, sein berühmtes „Glückhaft Schiff von Zürich“ (1576),

„Das Jesuiterhütlein“ (1580), die treffendste Satire Fischarts, und von prosaischen Schriften „Aller Praktik Großmutter“ (1572), „Podagrammisch Trostbüchlein“ (1577) und „Philosophisch Ehezuchtbüchlein“ (1578) erwähnt. Das ganze Leben seiner Zeit spiegelt Fischart vortrefflich, wenn auch nicht auf dichterische Weise — man wird doch nicht leugnen können, daß es das Leben einer Verfallzeit ist, wie auch Fischarts Manierismus ein Zeichen der Decadence. So darf man sich nicht wundern, Fischart in dem Dämonen- und Hexenglauben seines Zeitalters befangen zu finden.

Der beliebteste Dichter der Zeit neben dem Reformierten Fischart war wohl der aus Frankfurt an der Oder stammende lutherische Pfarrer Bartholomäus Ringwaldt, geboren 1530, gestorben um 1598 zu Lengfeld in der Neumark. Er war zunächst Kirchenliederdichter und bezeichnet mit den gleichalterigen Nikolaus Selneccer aus Hersbruck bei Nürnberg († 1592 als Generalsuperintendent zu Leipzig) und Ludwig Helmbold aus Mülhausen in Thüringen († 1598) das Stadium der allzu fleißigen und damit öfter dem Trivialismus verfallenden Produktion in dieser Gattung. Man dichtete jetzt nicht mehr einzelne Lieder, sondern gleich ganze Sammlungen, Helmbold z. B. nicht weniger als sechs; trotzdem gelangen noch immer manche Lieder, da die alte Glaubensinbrunst bei den zahlreichen Verfolgungen der heterodox gescholtenen Prediger immer wieder einmal aufloderte, und die Gesangbücher sind denn auch nicht arm an Liedern aus dieser Zeit. Ringwaldts besten Liedern rühmt man schlichte Volkstümlichkeit nach, sehr oft verfiel er aber auch ins Platte, und es begreift sich, daß noch vor dem Ende des 16. Jahrhunderts in dem Hamburger Pastor Philipp Nicolai (aus Mangeringhausen in Waldeck, 1556—1608) ein Kirchenliederdichter auftrat, der an die Stelle der alten Schlichtheit reicheren Wortschmuck, ja schon etwas Formspielerei setzte („Wie schön leuchtet der Morgenstern“, „Wachet auf, ruft uns die Stimme“), so kräftig er dabei auch noch bleibt. War doch an die Stelle des weltlichen eigentlichen Volksliedes bei

breiten Kreisen inzwischen auch längst das sogenannte Gesellschaftslied getreten, das, im Anschluß vielfach an fremde Arien, vor allem Zierlichkeit erstrebte und, von fremder Renaissancepoesie beeinflußt, in der That den Übergang zur gelehrten Poesie bildet. — Um auf Ringwaldt zurückzukommen, seinen Hauptruhm verdankte er nicht seinen Kirchenliedern, sondern zwei didaktisch-satirischen Dichtungen „Die lautere Wahrheit" (1585) und die „Christliche Warnung des treuen Eckarts" (1588), von denen namentlich die letztgenannte eine ungeheure Verbreitung erreichte, etwa vierzig Auflagen. Sie benutzt die Form einer Reise durch Himmel und Hölle und führt bei dieser Vertreter fast aller Stände vor, den des Verfassers nicht vergessend. In einem Drama „Speculum mundi" hat Ringwaldt dann noch die Verfolgungen, denen wahrheitsliebende Prediger so oft ausgesetzt waren, und nebenbei auch die Völlerei der Zeit in realistischen Bildern dargestellt.

Ein Weltspiegel, und zwar in einem viel weiteren Sinne, will auch die berühmteste Tierdichtung dieses Zeitalters sein, Georg Rollenhagens „Froschmeuseler", der 1595 erschien. Der Verfasser, aus Bernau in der Mark gebürtig, hatte seinen Stoff, die homerische Batrachomyomachie, vom „Reineke Vos" angeregt, schon um 1560 als Wittenberger Student erfaßt, ja, bearbeitet, aber erst ein Menschenalter später, als Rektor und Prediger zu Magdeburg, vollendete er sein großes Werk, dessen epische Handlung durch zahlreiche Episoden didaktischer Tendenz aufgeschwellt ist. Vor allem will Rollenhagen „politisch" wirken, und so enthält beispielsweise das zweite Buch des Autors Ansichten über geistiges und weltliches Regiment. Immerhin war der Magdeburger Rektor ein guter volkstümlicher Erzähler, und er besaß auch Sinn für das Kleinleben der Natur, so daß denn ein durchweg lebendiges Buch entstand, das freilich mit dem „Reineke Vos" nicht verglichen werden kann. — Außer dem „Froschmeuseler" entstand noch eine Anzahl anderer Tierdichtungen; es sei hier nur Wolfhart Spangenbergs „Ganskönig" (1607) genannt. Der Ver-

faſſer entſtammte einer norddeutſchen Dichterfamilie, ſowohl ſein Großvater Johann wie ſein Vater Cyriacus hatten geiſtliche Lieder herausgegeben; er lebte in Straßburg und war auch — Rollenhagen übrigens ebenſo — als Dramatiker, vor allem als dramatiſcher Überſetzer (Sophokles, Euripides, Plautus) thätig. Auf die Blüte des Straßburger Theaters, die, in Verbindung mit dem Eindringen der engliſchen Komödianten, ihm zu einer des deutſchen Dramas wird, begründet Scherer vor allem ſeine Anſchauung von dem großen, dann durch den dreißigjährigen Krieg unterbrochenen litterariſchen Aufſchwung des Zeitalters.

Leider ſtellt ſich dem unbefangenen Blicke die Entwicklung des Dramas in dieſer Zeit etwas anders dar. Das bedeutendſte dramatiſche oder doch komiſche Talent der ganzen Periode, Nicodemus Friſchlin, dichtete wieder lateiniſch (trotzdem er in ſeinem „Julius redivivus“ die Überlegenheit deutſchen Geiſtes ſehr hübſch zu illuſtrieren wußte), und außerdem war er nach Scherers Eingeſtändnis „in der Kompoſition ſchwach“, was auf gut deutſch heißt, daß er kein Dramatiker war. Ob man dann das Eindringen der engliſchen Komödianten um 1590 überhaupt für durchaus günſtig erklären ſoll? Ganz gewiß hob ſich durch ſie das Schauſpielweſen, aber andererſeits trat durch das Fremde auch eine pomphafte Veräußerlichung und zugleich eine Verrohung auf der Bühne ein; was bis dahin bei Spielern und Zuſchauern Herzensſache geweſen war, wurde bei den Spielern Geſchäft (noch nicht Kunſt), bei den Zuſchauern Effektwirkung. Die Deutſchen jener Zeit waren, ſo behaupte ich, überhaupt nicht fähig, von den Engländern das zu lernen, worauf es beim Drama ankommt — das beweiſen denn doch die Dramen des Herzogs Heinrich Julius von Braunſchweig ſowohl wie die Jakob Ayrers. Der Herzog, der wie der Landgraf Moritz von Heſſen eine eigene Truppe hielt, hat in den Jahren 1593 und 1594 ein Dutzend Stücke in Proſa geſchrieben, in denen der engliſche Clown (Johann Clant oder Joh. Bouſet) eine Rolle ſpielt und gelegentlich zur Erhöhung der komiſchen Wirkung Mundarten verwandt werden — ſonſt läßt

sich mit dem besten Willen von diesen Stücken nichts Gutes sagen. Und daß Ayrer, der Nachfolger Hans Sachsens, der von 1595 an die englischen Einflüsse aufnahm und nicht weniger als 69 Stücke hinterlassen hat, poetisch sicher nicht, dramatisch kaum, höchstens äußerlich-technisch einen kleinen Fortschritt über seinen Vorgänger hinaus bedeutet, ist allgemein zugegeben. Bleibt nur noch Kaspar Brülow zu Straßburg, der denn auch bei Scherer eine große Bedeutung erlangt — nur schade, daß auch er lateinisch dichtete. „Alle Hoffnungen für das deutsche Drama, die man hegen durfte, scheiterten am dreißigjährigen Krieg und an dem Mangel einer Hauptstadt (!) mit einem kunstsinnigen (!) Publikum, dessen ästhetische Bedürfnisse (!) jedes Talent angezogen und das Theater unabhängig von der Gunst einzelner Fürsten (!) gestellt hätten," sagt Scherer zum Schluß. So viel Worte, so viel Thorheiten. Das deutsche Drama scheiterte einfach an der schon vor dem dreißigjährigen Krieg hereingebrochenen Barbarei, wie es z. B. Gervinus auch ganz richtig erkannt hat.

Es ging eben überall bergab. Das bedeutendste Volksbuch, das vom „Faust", wird jetzt, 1587, aufgezeichnet — man darf wohl so sagen; denn entstanden war die Sage zweifellos unter der Einwirkung des Reformationsgeistes —, und man spürt in ihm den Geist der Enge und des Wahnes, der inzwischen über die Welt gekommen war. Daß ein Fischart sich an der Übersetzung des „Amadis aus Frankreich" (1569—1594, 24 Teile), des berüchtigten Abenteuer- und Liebesromans, der nun auch in Deutschland große Verbreitung gewann, beteiligen konnte, ist auch ein Zeichen der Zeit. Nicht bezweifelt soll werden, daß in den Jahren 1600 bis 1618, wie Scherer berichtet, ein kolossaler Aufschwung des deutschen Buchhandels stattgefunden hat; leider beweist, wie u. a. auch unsere Zeit lehrt, die Blüte des Buchhändlergeschäfts noch gar nichts für die der Kunst und Wissenschaft. Es giebt noch einige gute prosaische Werke aus dieser Zeit des Verfalls, einige Chroniken, wie Lucas Davids (aus Allenstein, 1503—1583) „Preußische Chronik",

Christoph Lehmanns (aus Finsterwalde, 1567—1638) „Chronik von Speier", des Neocorus niederdeutsche „Dithmarscher Geschichte", vor allem Johann Arndts „Vier Bücher vom wahren Christentum" (1605) und „Paradiesgärtlein" — wir wollen auch Geister wie Johann Kepler, den Astronomen, Jakob Böhme, den Mystiker, Johann Valentin Andreae, den Theologen (der auch zwei deutsche Gedichte, „Vom besten und edelsten Beruf des wahren Dienst Gottes" und „Die Christenburg" verfaßt hat) nicht unterschätzen, aber was bedeuten sie in der allgemeinen Decadence? Übrigens fallen sie mehr in die Zeit des dreißigjährigen Krieges, und, so merkwürdig das klingt, gerade während desselben, der gewiß eine Kulturunterbrechung ist, wird sozusagen der tote Punkt überwunden, tritt eine neue Entwicklung hervor: der deutsche Geist wird wieder ästhetisch.

Plötzlich und gänzlich unerwartet kommt das natürlich nicht, mit jeder Decadence geht, wie man richtig bemerkt hat, eine Ascendenz, und sei sie noch so leise und unscheinbar, Hand in Hand. Das Wiedererwachen des Formgefühls, das seit der klassischen Periode der ritterlichen Dichtung mehr und mehr hingeschwunden war, hängt mit der Renaissance, mit dem eingehenderen Studium der antiken Dichtung unzweifelhaft zusammen, doch steht selbstverständlich auch nichts im Wege, ein neuentstehendes tieferes Bedürfnis der deutschen Volksseele nach Form als Reaktion auf die bisherige Ungebundenheit und Roheit anzunehmen. Daß es Gelehrte waren, bei denen dies Bedürfnis zuerst in Erscheinung tritt, läßt keineswegs den Schluß zu, man habe es nur mit einem künstlich erweckten Bedürfnisse zu thun: der Gelehrtenstand ist nun überhaupt, da die Kraft aus dem Bürgertume allmählich entwichen ist, in den Vordergrund des nationalen Lebens getreten. Von den Versuchen, antike Versmaße in deutsche Schauspiele einzuführen, haben wir schon geredet; sie blieben ohne Wirkung, wie denn überhaupt der unmittelbare Einfluß der Alten auf die deutsche Dichtung dieser Zeit sehr gering scheint. Wohl aber kommt nun der Einfluß der

europäischen Renaissancepoesie, der der Italiener, der Franzosen und selbst der Engländer in Deutschland zur Geltung, die in ihr beliebten Formen, Sonette, Terzinen, Alexandriner dringen auch bei uns ein und mit ihnen ein neuer, nicht eben volkstümlicher Geist. Dem evangelischen Kirchenliede stellt sich zunächst eine Psalmendichtung nach dem französischen Muster Marots gegenüber, dann wird Ronsard, das Haupt des französischen Siebengestirns, das bewunderte Vorbild der deutschen Dichter bis über Opitz hinaus. Als Sitz der neuen poetischen Bestrebungen erscheint vor allem Heidelberg mit seinem reformierten Hofe und seiner blühenden Universität. Hier lebte, nach großen Reisen, und starb Paul Schede, genannt Melissus, aus Mellrichstadt in Franken (1539—1602), der die fünfzig ersten Psalmen in deutsche Verse, zumeist Terzinen, brachte und auch Sonette und Alexandriner schrieb. Vor allem war er freilich Gelehrter, und sein Hauptruhm gründete sich auf seine lateinischen Dichtungen. Ein Jahr nach seiner Psalmenübersetzung, 1573 erschien die von Ambrosius Lobwasser aus Schneeberg, nach Marot und Theodor de Beza — sie fand, vor allem auch der französischen Melodieen wegen, hauptsächlich bei den Reformierten Eingang, obgleich der Übersetzer lutherisch war. Er hat auch Epigramme herausgegeben und ist so durchaus ein Vorläufer der gelehrten Poesie, wie ihn denn Opitz auch gelobt hat. — Zum Heidelberger Kreise des Melissus gehörte Peter Denaisius aus Straßburg (1561—1610), der mit einem Hochzeitsgedicht die Gelegenheitsdichtung der Gelehrten begründete, und Georg Rudolf Weckherlin aus Stuttgart (1584 bis 1651), der bedeutendste all dieser Dichter, hat außer in Tübingen auch in Heidelberg studiert. Er ist, wie so viele andere, wie der im Böhmischen wirkende Pfälzer Theobald Höck, der 1601 ein „poetisches Blumenfeld" herausgab, wie Ernst Schwabe von der Heide, dessen Gedichte 1616 erschienen, aber dann verloren gegangen sind, auf dem Wege, der deutschen Dichtung die formelle Korrektheit wiederzugewinnen, überhaupt ein echter Dichter, der im Liede, im Sonett, im Epigramm,

ſelbſt in einer größeren Dichtung „Guſtav Adolfs Ebenbild“ ſelbſtändige Anläufe nahm. Aber als ſeine „Oden und Geſänge“ im Jahre 1618 herauskamen, brach der dreißigjährige Krieg aus, und bald darauf gelangte Weckherlin in diplomatiſchen Dienſten nach London, wo er bis an ſein Lebensende blieb, ſo daß er der deutſchen Entwicklung fremder und fremder wurde. Der letzte der Heidelberger iſt Julius Wilhelm Zinkgref, dort geboren (1591—1635), der die Gedichte der meiſten dieſer Poeten, auch einige eigene, mit denen des ihm aus der Heidelberger Studienzeit perſönlich bekannten Opitz im Jahre 1624 herausgiebt, in eben demſelben Jahre, wo Opitz' „Buch von der deutſchen Poeterey“ erſcheint, und damit eine neue Periode deutſcher Dichtung mit einleitet. Seine eigene Bedeutung beruht aber hauptſächlich auf einem proſaiſchen Werke „Apothegmata. Der Teutſchen ſcharffinnige kluge Sprüch“ (1626—31).

Inzwiſchen hatte, wie geſagt, der dreißigjährige Krieg ſeinen Anfang genommen. Wenn er auch keineswegs eine große Entwicklung unterbrach und ebenſowenig das Emporkommen einer ganz neuen, von der alten durch einen förmlichen Abgrund getrennten Dichtergeneration verhindern konnte, ſo hat er doch ſelbſtverſtändlich, wie auf allen Gebieten deutſchen Lebens, ſo auch auf dem der Dichtung, ſtörend und hemmend gewirkt und auch auf das Schickſal der einzelnen Dichter wie ihre Weltanſchauung vielfach einen ungünſtigen Einfluß geübt. Um den deutſchen Shakeſpeare hat er uns zweifellos nicht gebracht, der war nun im Barockzeitalter wohl überhaupt nicht mehr möglich, aber vielleicht ſtänden unſere beſten Talente aus jener Zeit ohne ihn in mancher Beziehung ebenbürtiger neben gleichalterigen franzöſiſchen, neben den Corneille, Molière und Racine, denen ihr Wollen einigermaßen entſprach, während ſie im Können durch die Ungunſt der Verhältniſſe leider zurückblieben. Von einer Einwirkung eben dieſer klaſſiſchen Franzoſen iſt zunächſt noch nichts zu bemerken, ſie ſind zu jung, zu gleichzeitig, um ſchon die Opitzianer zu beeinfluſſen, dagegen bleibt Ronſard noch das

Muster, dann kommen die Holländer, die van Hooft, Heinsius, Vondel, Cats, und darauf die Italiener und Spanier, nicht Arioſt und Taſſo, obgleich Dietrich von Werder dieſe im Eingang der Opitziſchen Periode überſetzt, ſondern die der Verfallzeit (Mariniſten und Gongoriſten) zur Geltung — man hat dieſe ganze Periode einfach als eine der Nachahmung bezeichnet und die Überflutung mit fremdem Geiſte als Parallelerſcheinung zu der Überflutung Deutſchlands mit fremden Heeren hingeſtellt. Doch nenne man alles, was gemeinſchaftlicher Barockcharakter iſt, nicht Nachahmung: gerade im 17. Jahrhundert beginnt ſo etwas wie eine europäiſche Litteratur, das Zeitklima erweiſt ſich ſeitdem hier und da ſtärker als der Nationalcharakter, obgleich wirkliche Dichtung nach wie vor natürlich nur aus dieſem heraus geboren werden kann. Ja gewiß war die ritterliche Dichtung des Mittelalters ſchon in gewiſſer Beziehung international geweſen, und im Reformationszeitalter hatten die Völker wenigſtens eine beſtimmte Stoffwelt und den Grobianismus gemeinſchaftlich gehabt; jetzt aber bilden ſich unter dem Einfluß der einander nähergerückten Kulturen überall verwandte Typen aus, der deutſche Allongeperückenträger hat das nämliche Ideal der Grandezza wie der italieniſche und franzöſiſche, auch bei ihm ſchlägt die Korrektheit leicht in Manierismus um, und alle äußere Würde vermag die Herzenshärtigkeit und Roheit nicht immer zu verbergen. Virtuoſen der Perſönlichkeit hat W. H. Riehl dieſe Barock- und ihre feineren Nachkommen, die Rokokomenſchen, genannt; Männer, ſtarke Charaktere, todesmutige Vertreter ihrer Überzeugungen waren es nur ſelten.

Da iſt gleich Martin Opitz, der Vater der neueren deutſchen Poeſie (geb. zu Bunzlau 1597, geſt. zu Danzig 1639), typiſch. Aber man kann von ſeiner Perſönlichkeit und demgemäß auch von dem Gehalt ſeiner Poeſie ohne weiteres abſehen, ſeine Verdienſte ſind durchaus formeller Natur. Er leiſtet das, worauf die Entwicklung nun ſchon mehr als ein Menſchenalter hindrängte, er ſchafft die neue deutſche Proſodie, die, indem ſie den regelmäßigen Wechſel betonter und unbetonter

Silben als der deutschen Sprache gesetzmäßig erkennt und Reinheit des Reimes fordert, wieder eine künstlerische (äußere) Form ermöglicht. Was sein „Buch von der deutschen Poeterey“ (1624) an über das Formelle hinausgehenden Vorschriften enthält, ist, ganz abgesehen davon, daß es dem Horaz, dem Scaliger und neueren Franzosen entstammt, eng und äußerlich, aber für tiefere ästhetische Weisheit wäre die Zeit auch nicht reif gewesen, das Ideal der von uns nüchtern gescholtenen Korrektheit, die höchstens das Gewand der Eleganz oder das der Dignität (Pomphaftigkeit) über sich zieht, war ihr durchaus gemäß, es galt zunächst wieder gehen zu lernen, das Springen oder gar das Fliegen mochte später kommen. Es ist ganz unverständig, wenn man Opitz tadelt, daß er den volkstümlichen Charakter der deutschen Dichtung zerstört habe — die Zeit der fahrenden Spielleute, der Meistersänger und Pritschmeister war eben vorbei. Sollte deutsche Dichtung der übermächtigen lateinischen gegenüber überhaupt wieder zur Geltung kommen, so mußte sie der angesehene Gelehrtenstand notwendig in die Hand nehmen, und daß er sie dann seinem Charakter gemäß prägte, war doch nur natürlich. Opitz hat sein Werk nicht bloß aus Ehrgeiz, sondern ganz entschieden auch aus nationalen Gründen unternommen und es, soweit es überhaupt möglich war, durchgeführt. Daß seine eigene Poesie („M. Opitii Teutsche Poemata, durch ihn selber herausgegeben, 1625“) ziemlich dürftig war, hat dabei nichts zu sagen, die neuen poetischen Gattungen wenigstens, Ode, Lehrgedicht, Epigramm, Schäferei, Drama, Roman (diese letzteren durch Übersetzungen) hat Opitz alle eingeführt und damit auch in diesem Sinne die neuere deutsche Dichtung begründet.

In seiner Zeit war der Erfolg, nicht bloß seiner Theorie, sondern auch seiner Gedichte allgemein, und auch dabei spielten nationale Gründe mit. So sicher diese Barockdichtung stark internationalen Charakter trägt, so stolz war man doch darauf, sie endlich in deutscher Sprache zu haben — es ist ja überhaupt diese Periode des dreißigjährigen Krieges die erste in der deutschen Geschichte, wo man für deutsche Sprache und

Sitte zu kämpfen hatte, und so die erste deutsche nationale Bewegung entsteht. Man kann das Kapitel über die Sprachgesellschaften, mit der 1617 von Fürst Ludwig von Anhalt gegründeten fruchtbringenden Gesellschaft (Palmenorden) an der Spitze, recht gut aus der Geschichte der deutschen Dichtung in die Kulturgeschichte oder auch in die Geschichte der deutschen Philologie verlegen, aber der Geist, aus dem sie und manche andere Unternehmungen, wie die zahlreichen deutschen Sprachschriften, unter denen Schottels „Ausführliche Arbeit von der deutschen Hauptsprache“ (1663) die wichtigste ist, geboren wurden, ist auch bei der Dichtung nicht zu übersehen: Es giebt in diesem traurigen Zeitalter des dreißigjährigen Krieges trotz aller Nachahmerei des Fremden kaum einen Dichter, der nicht gut national gesinnt wäre — erst mit dem Auftreten der Aufklärung ist charakteristischerweise dieser nationale Geist verschwunden. Doch war die Bewunderung Opitzens wohl noch mehr auf ästhetischen als auf nationalen Gründen basiert: es fällt uns schwer, uns vorzustellen, wie entzückend diese regelmäßig gebauten, zierlich gereimten Verse, und wenn's auch steife Alexandriner waren, auf das Ohr der Zeitgenossen gewirkt haben, aber an der Thatsache ist kein Zweifel. Das Reich des Knittelverses war aus, die ganze Jugend fiel Opitz zu, zunächst die Schlesiens, dann die Sachsens, wo, zu Wittenberg, August Buchner der energischste Propagandist Opitzens war, endlich die ganz Norddeutschlands. Denn wesentlich eine norddeutsche Kunst war die neue Kunst, der Schwerpunkt der deutschen Dichtung verlegt sich mit Opitz — was allerdings die Reformation schon vorbereitet hatte — entschieden nach dem Norden, ja, man kann sagen, die deutsche Dichtung stirbt im Süden beinahe ab, namentlich Österreich und Bayern, einst die Hauptsitze deutscher epischer Poesie, bedeuten nun fast zwei Jahrhunderte lang fast gar nichts für die deutsche Dichtung — doch wohl eine Folge der Gegenreformation.

Unter den Nachfolgern und Schülern von Opitz sind eine ganze Anzahl Schlesier, die zum Teil die neue Dichtung durch Deutschland tragen, so Andreas Tscherning aus Bunzlau

nach Rostock, Johann Peter Titz aus Liegnitz nach Danzig, Christoph Kaldenbach aus Schwiebus nach Tübingen. Selbst Schüler übten bald die neue Kunst, wie u. a. Andreas Scultetus aus Bunzlau, dessen Gedichte dann Lessing wieder auffand und herausgab. Der bedeutendste Lyriker der Zeit, Opitz selbst weit überragend, war aber ein Obersachse, Paul Fleming aus Hartenstein im Erzgebirge (1609—1640), der schon als Leipziger Student zum kaiserlichen Poeten gekrönt wurde und in den dreißiger Jahren die Gesandtschaften des Herzogs Friedrich III. von Holstein-Gottorp nach Moskau und Persien mitmachte, die dann sein Freund Adam Olearius („Moskowitische und Persianische Reisebeschreibung" 1647) beschrieb. Im Begriff, sich in Hamburg als Arzt niederzulassen, starb Fleming; seine „Teutschen Poemata" erschienen 1642 und wurden erst später ihrem vollen Werte nach erkannt. Unzweifelhaft, in Flemings Gedichten steckt sein Leben, vor allem auch sein Liebesleben, sie gehen formell wie inhaltlich weit über die übliche nüchterne Korrektheit hinaus. Er ist der erste wirkliche Meister des Sonetts und als solcher bis auf Bürger hin unübertroffen. Im Ganzen heiteren Sinnes, läßt er doch den patriotischen Ernst keineswegs vermissen und hätte uns vielleicht, da er, wie es scheint, auch episch beanlagt war, eine größere nationale Dichtung zu geben vermocht, wenn er nicht so früh gestorben wäre. — Unter den Leipziger Jugendfreunden Flemings war Georg Finckelthaus, später Stadtrichter in Leipzig, der noch „Martinsgans-, Sauf- und Bauernlieder" sang, also von der älteren Zeit zu der Art des späteren Christian Weise überleitete. Sonst sind von Obersachsen noch David Schirmer, Bibliothekar in Dresden, und Johann Georg Schoch, Jurist in Naumburg, der u. a. eine „Comoedia vom Studentenleben" (1657) schrieb, von Thüringern Ernst Christoph Homburg, Dichter von weltlichen und geistlichen Liedern, wie auch der noch einmal zu erwähnende Georg Neumark zu nennen.

Früh war auch die Opitzische Poesie nach Preußen gelangt, hatte sich doch dort der Meister die letzten Jahre seines Lebens

aufgehalten. Robert Roberthin, kurfürstlicher Rat zu Königsberg (1600—1648), war ein Freund Opitzens und der älteste der Königsberger Dichter; Sachsen entsandte den Musiker Heinrich Albert aus Lobenstein (1604—1688) dorthin und Schlesien den schon genannten Johann Peter Titz. Der bedeutendste Dichter des Kreises war aber ein Eingeborener, Simon Dach aus Memel (1605—1659). Die Poesieen der Königsberger finden sich gesammelt in den von Albert herausgegebenen „Arien" (1638—50): Wie sie mit Musik herauskamen, so haben sie auch eine bestimmte musikalische Leichtigkeit, die Opitz selber und den Opitzianern strenger Observanz noch fehlt. Auch eine gewisse „Sinnlichkeit und Belebtheit", die schon an Hagedorn erinnert, hat man an den Poesieen namentlich Dachs gepriesen, und jedenfalls ist ein Liebesgedicht, wie das ursprünglich niederdeutsche „Ännchen von Tharau" selten genug in dieser Zeit. Wiederum aber findet man im Gegensatz zu der Heiterkeit der Trink- und Tanzlieder auch einen schwermütigen Ton, ein gewisses Haften an der Nichtigkeit aller Dinge und der Vergänglichkeit des Lebens bei diesen Königsbergern, und so sind sie auch durchweg gute Kirchenliederdichter. In der Entwicklung der deutschen Litteratur stehen sie ein bißchen abseits, aber einzelne ihrer Gedichte haben sich mit solchen Flemings bis auf diesen Tag lebendig erhalten.

Die glücklichste Stadt Deutschlands während des dreißigjährigen Kriegs und noch weit darüber hinaus war Hamburg, und wie sich hier überhaupt ein regeres geistiges Leben erhielt, so fand auch die Dichtkunst hier eine Stätte. Hamburg war und ist die natürliche Hauptstadt des weiten Niedersachsens, und die Niedersachsen haben in der deutschen Litteratur des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts eine der Hauptrollen gespielt. Schon ehe Fleming nach Hamburg kam, war Johann Rist aus Ottensen (1607—1667, seit 1635 Prediger zu Wedel an der Elbe) als Dichter hervorgetreten und, wenn irgend einer dieser Generation es verstanden hat, sich zum berühmten Manne zu machen, so war es dieser Holsteiner. Mit-

glied des Palmen- und des Pegnitzordens und Gründer des Elbschwanenordens, gekrönter Dichter und selbst kaiserlicher Pfalzgraf, an den Höfen bis zu dem kaiserlichen hinauf und bei der Geistlichkeit hochangesehen, dabei von unerschöpflicher Fruchtbarkeit, nahm Rist nach Opitz' Tode wohl die bedeutendste Stellung unter den deutschen Dichtern ein, aber es ist fast nichts davon übrig geblieben — „dürrer und platter Reimer" ist das Epitheton, das dem Cimberschwan heutzutage gewöhnlich zu teil wird. Das ist nun etwas übertrieben: unter Rists weltlichen Liedern sind einige von einem bestimmten lyrischen Reiz, unter seinen geistlichen — er hat deren 658 geschrieben — sogar einige kraftvolle, wie das berühmte „O Ewigkeit, du Donnerwort". Aber das ursprüngliche Talent Rists ist bald in Seichtheit und Flachheit untergegangen, selbst seine allegorischen Dramen „Das friedewünschende Teutschland" (1647) und „Das friedejauchzende Teutschland" (1653), bei denen man doch einen Herzensanteil erwarten sollte, sind ganz äußerlich. Und da Rist in seiner Herrschsucht und Eitelkeit nun leider auch noch wie ähnliche Charaktere bis auf diesen Tag dicht an die Grenze der Niedertracht seinen „Kollegen in Apollo" gegenüber gelangte, so ist er nichts weniger als eine erfreuliche Gesamterscheinung. — Derjenige, der diese Böswilligkeit Rists vor allem schmecken mußte, wahrscheinlich nur, weil er ihm räumlich zu nahe kam, war Philipp (von) Zesen aus Priorau bei Dessau (1619—1689), also kein geborener Niedersachse, aber länger als ein Menschenalter in Hamburg ansässig und daselbst auch gestorben. Er stiftete die „Teutschgesinnte Genossenschaft" (1643—1705). Zesen unterscheidet sich dadurch von den zeitgenössischen Dichtern, daß er jedes Amt verschmähte und, obgleich er arm war, „nur ihm selbst", d. h. seiner Poesie und seinen sprachlichen Bestrebungen lebte. Wegen der letzteren, seines übertriebenen Purismus vor allem, macht man ihn auch heute noch lächerlich, übersieht dann aber, daß er ein Charakter und nebenbei auch noch ein Talent war. Sein Einfluß auf seine Zeit war ziemlich bedeutend, er war der Frauenliebling der Periode, wie er denn

auch den Roman in Deutschland eingeführt hat. Hier sei vor allem seine Lyrik („Frühlingslust" 1642, „Dichterische Jugend- und Liebesflammen" 1651, „Dichterisches Rosen- und Lilienthal" 1670 ꝛc.) erwähnt, die den energischen Versuch macht, über die Opitzische Korrektheit und Nüchternheit, die er von allen Zeitgenossen am klarsten erkannt zu haben scheint, hinauszukommen, dabei freilich oft in leere Formspielerei und allerlei Seltsamkeiten verfällt. Doch sind immerhin eine Anzahl schlichter, warmempfundener Lieder vorhanden. Zesens erster Roman „Die adriatische Rosamund" erschien 1645, dann übersetzte er Romane der Scuderi, um darauf erst in seinem Alter zur Romanproduktion zurückzukehren. Wir werden ihn denn am anderen Orte wieder treffen. — In Hamburg eingewandert, wie Zesen, war auch Georg Greflinger aus Regensburg, der sich als Poet Celadon oder Seladon an der Donau nannte. Er hat muntere Lieder und Epigramme geschrieben, dann „Der Deutschen dreißigjährigen Krieg" nicht gerade „poetisch", wie es im Titel heißt, aber doch klar erzählt. Auch als Übersetzer von Corneilles „Cid" (1650) und eines Stückes von Lope de Vega verdient er Erwähnung. — Noch zwei Schleswig-Holsteiner schließen sich diesen Dichtern an: Zacharias Lund aus Rübel, der seine meist aus Übersetzungen bestehenden „Gedichte" mit einer Sammlung von geschichtlichen Anekdoten schon 1636 zu Leipzig herausgab, und der Altonaer Jakob Schwieger (Filidor der Dorferer), der, eine Zeit lang Soldat, zu Hamburg und, wenn er mit dem Dramatiker Filidor identisch ist, zuletzt als Hofpoet zu Rudolstadt lebte. Schwieger ist der beste Erotiker der Zeit („Liebesgrillen" 1654—56 u. s. w.), wenn man ihm auch die „Geharnischte Venus" neuerdings abspricht. Er hat auch Schäferspiele und, wenn er jener Filidor ist, Lustspiele nach italienischem Muster verfaßt.

In Süddeutschland ist die neue gelehrte Poesie zunächst durch die Straßburger „Aufrichtige Tannengesellschaft", die mit dem Heidelberger Kreise Zinkgrefs zusammenhängt, Weckherlin gegen Opitz ausspielt, aber keinen bedeutenderen Poeten auf-

zuweisen hat, und durch die Nürnberger Pegnitzschäfer vertreten. Sie sind gewissermaßen die Antipoden der Hamburger, die nach Holland gravitieren (auf Rist, Zesen, Greflinger, Schwieger ist beispielsweise Vater Cats von Einfluß gewesen, Zesen weilte auch lange Zeit in Holland), während die Nürnberger unter der Einwirkung der Italiener, namentlich Guarinis und Marinos, stehen. Der Zusammenhang mit Opitz ist auch bei ihnen zunächst vorhanden, hatte doch der eine der Gründer des Blumenordens an der Pegnitz (1644), Johann Klaj (Clajus), aus Meißen gebürtig, zu Wittenberg studiert und also auch wohl Buchners Einfluß erfahren, wie denn auch Opitz selber die von den Nürnbergern so geliebte Schäferpoesie in Deutschland eingeführt. Aber wie Zesen gerieten auch sie dann in Gegensatz zu der Opitzischen Verstandespoesie und suchten Phantasie und Gefühl ihr Recht zu geben — nur schade, daß ihre Muster sie zu leerer Spielerei und unerträglichem Schwulst verführten. Ihr eigentliches Haupt ist Georg Philipp Harsdörffer aus Nürnberg (1607—1659), der sich lange in Italien aufhielt und, nachdem er mit Klaj den Blumenorden gegründet, 1655 Mitglied des Nürnberger hohen Rats wurde. Er veröffentlichte seit 1641 seine „Gesprächspiele", Gespräche über alle möglichen nützlichen Dinge, in die, wie in die spätere Fabel- und Parabelsammlung „Nathan und Jotham", seine Lyrik eingeflochten ist. Mit Klaj schrieb er das „Pegnesische Schäfergedicht" (1644). Dieser, Johann Klaj (1616—1656), war der Dramatiker unter den Nürnbergern, d. h. von einem wirklichen Drama kann bei seinem „Engel- und Drachenstreit" (1645), der „Höllen- und Himmelfahrt Christi", „Herodes der Kindermörder" nicht die Rede sein, eher sind es Oratorien, wie sie denn auch in der Kirche mit Musikbegleitung recitiert wurden. Der dritte bekannte Dichter unter den Pegnitzschäfern ist Sigmund (von) Birken (Betulius), bei Eger geboren, aber in Nürnberg erzogen und dort auch die längste Zeit seines Lebens wohnhaft. Er hat weltliche und geistliche Lieder, Dramen u. s. w. geschrieben, wie Harsdörffer den „Poetischen Trichter", eine

„Deutsche Rede-, Lied- und Dichtkunst" herausgegeben und eine Zeit lang namentlich im Süden (Österreich) einen großen Ruhm genossen. Es lohnt sich nicht einmal, die Poesie dieser Pegnitzschäfer näher zu charakterisieren: Möglichst seltsame Erfindung, wie sie bei Anwendung der Lieblingsform des Schäfergedichts auf fast alle Stoffe nicht ausbleiben konnte, möglichst blumenreiche Sprache, die äußerlichsten (onomapoetischen u. s. w.) Formwirkungen, endlich die abstrakte Gelehrsamkeit der Zeit, das sind die dazu meist noch recht ungeschickt verwendeten Ingredienzien dieser Dichtung, die sich wesentlich nur durch ihre sittliche Reinheit von der berüchtigten Poesie der zweiten schlesischen Schule, zu der sie überleitet, unterscheidet. — Bemerkenswert sind die Pegnitzschäfer dann noch, weil sie auch Dichterinnen unter sich duldeten. Die wohl bedeutendste Dichterin der Zeit, die „deutsche Urania" Katharina Regina von Greiffenberg, Freifrau von Seissenegg, eine Österreicherin (1633—1694), von der wir namentlich gute geistliche Sonette haben, zeigte sich zwar zunächst von Zesen beeinflußt, lebte und starb aber in Nürnberg.

Im allgemeinen kann man als Charakteristikum der ganzen Opitzianischen Poesie, deren Entwicklung wir bis über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaus und bis zur Entstehung einer Kontrastpoesie verfolgt haben, die völlige Lebensfremdheit, die Flucht vor dem Leben hinstellen. Hier und da wird ja einmal ein Erlebnis besungen, hier und da merken wir die innere Wahrheit, aber für die Gesamtheit der Poesieen gilt doch, daß sie gelehrte poetische Exerzitien sind, und eine ganze Reihe von Dichtern hält es, in der Furcht, ihrer „Dignität" etwas zu vergeben, auch für ihre Pflicht, ausdrücklich zu versichern, daß sie solche Exerzitien, nicht etwa Gestaltungen von Erlebnissen seien. Doch lassen sich Erlebnisse, wie sie die Zeiten des dreißigjährigen Krieges fast jedem einzelnen Deutschen brachten, nicht so ohne weiteres ignorieren, und wir sehen denn auch Männer genug auftreten, die, anstatt vor dem Leben zu flüchten, ihm ingrimmig mit dem Epigramm und der Satire auf den Leib rücken. Auch sie sind wenigstens zum Teil von der Opitzischen

Reform beeinflußt, auch sie sind gelehrte Dichter, da Epigramm und Satire als antike Gattungen durch die Renaissancepoesie überall wieder emporgebracht worden waren, aber sie sind auch meist kräftige Persönlichkeiten, die die Form mit echtem Lebensgehalt zu erfüllen wissen und daher zum Teil wieder volkstümlich werden, nur daß leider das Volk des Reformationszeitalters nicht mehr vorhanden ist. — Epigramme zu schreiben war Mode, des Neulateiners John Owen Beispiel reizte fast alle Poeten der Zeit, Opitz an der Spitze, dazu, aber einen geborenen, unseren größten Epigrammatiker erhielten wir in dem Schlesier Friedrich von Logau (1604—55), der unter dem Pseudonym Salomon von Golau 1638 zweihundert und 1654 dreitausend „Deutsche Sinngedichte" herausgab. Vor allem die das Elend des dreißigjährigen Krieges, dann die die Alamodesucht, die Fremdennachäfferei der Deutschen charakterisierenden Epigramme sind lebensvoll und kräftig, doch war Logau auch für den schlichten Weisheitsspruch, der Sprichwort werden kann, sehr begabt. In der Form hielt er sich im Ganzen zu Opitz, obschon er dessen übertriebenes Streben nach Korrektheit nicht billigte. — Von Opitz überhaupt nichts wissen wollte der Rostocker Satiriker Hans Wilmsen Lauremberg, 1591 geboren, 1658 als Professor zu Sorve gestorben, der, am „Reineke Vos" gebildet, vier plattdeutsche Satiren („Veer Scherzgedichte" 1652): „Von der Mynschen itzigen verdorvenen Wandel unde Maneeren", „Von allemodischer Kleidertracht", „Von Vormengen der Sprake und Tituln", „Von allemodischer Poesie und Rymgedichten" herausgab und darin ein äußerst glückliches volkstümliches Talent, man darf wohl sagen, echten Humor, erwies. Die Zeit der plattdeutschen Sprache war aber vorbei — eben wurde das Hochdeutsche im ganzen Norden Kirchensprache —, und so hat Lauremberg keine breitere Wirkung geübt. — Der „klassische" Satiriker der Opitzianer wurde dann Joachim Rachel aus Lunden in Dithmarschen (1618—1663), dessen „Satirische Gedichte" ein Jahr nach seinem Tode erschienen. Er besaß nicht das Talent Laurembergs, hatte sich aber nach den Alten gebildet und ver-

mochte die Hausverhältnisse der Deutschen der Zeit immerhin kräftig satirisch zu schildern. Auch eine Satire „Der Poet" findet sich.

Am einflußreichsten von den Satirikern des 17. Jahrhunderts sind aber nicht die Poeten, sondern die Prosaiker geworden. Hier steht an der Spitze Johann Michael Moscherosch aus Wilstädt im Elsaß (1601—1669), in dem noch etwas vom Geiste seines Landsmanns Johann Fischart lebt. Doch ist er keineswegs rein volkstümlicher Schriftsteller, sondern im Grunde auch gelehrter, was schon daraus hervorgeht, daß er sein berühmtes Werk „Wunderliche und wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewald" (zunächst einzelne Gesichte, Sammlung 1642) den „Träumen" des Spaniers Quevedo nachbildete. Man hat zwar gesagt, daß seine breite und pedantische, auch mit fremden Wörtern überladene Darstellung Absicht sei, aber dazu entspricht sie doch viel zu sehr dem Zeitcharakter. Kein Zweifel jedoch kann an der nationalen Gesinnung Moscheroschs sein, ebensowenig an seiner sittlichen Entrüstung über die Laster der Zeit, und eben dadurch erklärt sich seine starke Wirksamkeit. Die einzelnen „Gesichte" hier durchzugehen würde zu weit führen: Beispielsweise halten die „Höllenkinder" eine Art Heerschau über die Zeitgebrechen ab, in „Alamode Kehraus" treten die alten deutschen Helden Ariovist, Armin, Wittekind u. s. w. auf und halten Philander als neumodischem Deutschen gewaltige Strafpredigten. Am berühmtesten ist aber das Gesicht „Soldatenleben" geworden, das in wirklich erzählender Form eine realistische Schilderung der Greuel des dreißigjährigen Kriegs bietet. Hier schließt sich der spätere Grimmelshausen, der überhaupt geistig stark unter dem Einflusse Moscheroschs steht, unmittelbar an diesen an. Moscherosch gab dann noch das „Christliche Vermächtnis eines treuen Vaters" heraus. — Lebendiger, humorvoller, witziger als Moscherosch war der Hamburger Prediger Johann Balthasar Schupp, aus Gießen gebürtig (1610—1661), der eine Fülle kleiner satirischer Schriften erscheinen ließ, die von seinem Sohne 1663 gesammelt wurden. Sie verbreiten sich über alle Verhältnisse der Zeit, über das Staatsleben

(„Salomo oder Regentenspiegel"), über Schulwesen, Dichtkunst, Sprache („Der teutsche Lehrmeister") mit energischer Tendenz gegen Pedantismus und Ausländerei. Auch an bedenklichen Dingen geht Schupp nicht stillschweigend vorüber („Corinna, die ehrbare und scheinheilige Hure") und beweist auch Erzählerqualitäten. — Mit ihm stellt man gewöhnlich Abraham a St. Clara zusammen, und gewiß ist große Verwandtschaft da, doch wird der burleske Wiener Kanzelredner besser am Ausgang des Barockzeitalters zu behandeln sein.

Wie die satirische Dichtung konnte auch das geistliche Lied von den Zeitläuften nicht unbeeinflußt bleiben. In diesem durfte, ja, mußte der Dichter sein Herz zeigen, und der dreißigjährige Krieg gab Veranlassung genug, daß er es that. Man hat einen neuen Aufschwung des evangelischen Kirchenliedes geradezu, und wohl mit Recht, mit dem Kriege in Verbindung gebracht. Ehe wir uns jedoch diesem zuwenden, müssen wir einen geistlichen Dichter nennen, der in seiner Zeit ganz allein steht, kaum etwas von Opitz weiß, aber doch dessen Grundsätze beobachtet, lange vor den Nürnbergern unter dem Einfluß der Italiener geistliche Schäferpoesie schafft, aber doch nicht in reine Tändelei verfällt. Es ist der Jesuit Friedrich von Spee aus Kaiserswert bei Düsseldorf (1591—1635), der noch jetzt als größter Dichter der deutschen Gegenreformation ersteht und die glücklichsten Wirkungen der zum Barock übergehenden Renaissancepoesie in deutscher Dichtung erreicht. Seine Gedichte erschienen unter dem Titel „Trutznachtigall" und in die Erbauungsschrift „Gülden Tugendbuch" eingeflochten lange nach seinem Tode (1649) und wurden auf spätere fromme, mystische Lyriker von Einfluß. Zu erwähnen ist Spee vor allen Dingen auch noch als Bekämpfer der Hexenprozesse. — Nur selten einmal deutsch, und dann ungeschickt genug, hat der andere große Lyriker des katholischen Deutschlands, der Jesuit Jakob Balde (aus Ensisheim im Elsaß, 1603—1668), gedichtet. Als seine ersten Dichtungen erschienen, war Spee schon gestorben, aber auf die Pegnitzschäfer ist er von Einfluß gewesen.

Unendlich reich ist dann die geistliche Dichtung der Evangelischen, die Entwicklung des evangelischen Kirchenliedes hat überhaupt während dieses ganzen Zeitalters keine Unterbrechung erlitten. Noch im 16. Jahrhundert geboren sind die Schlesier Valerius Herberger (1562—1627) und Johann Heermann (1585—1647), von denen das „Valet will ich dir geben" und das „O Gott, du frommer Gott", und der Obersachse Martin Rinckhart aus Eilenburg (1586—1649), von dem das Danklied auf das Ende des dreißigjährigen Krieges „Nun danket alle Gott" dauert. Heermann hat die Opitzische Reform in den Kirchengesang eingeführt, Rinckhart, der sich Philipp Nicolai anschließt, schrieb auch zwei geistliche Dramen „Der Eislebisch-christliche Ritter" (1613) und „Thomas Münzer" (1625). Der bedeutendste evangelische Kirchenliederdichter und vielleicht die erfreulichste dichterische Erscheinung der ganzen Zeit ward aber Rinckharts Landsmann Paul Gerhardt aus Gräfenhainichen (1606—1676), dessen Lieder seit 1648 in Sammlungen hervortraten und als „Geistliche Andachten" 1667 gesammelt erschienen. Den Unterschied dieses Gerhardtschen Kirchenliedes von dem des Reformationszeitalters hat Vilmar sehr bestimmt ausgesprochen: dort, im Reformationszeitalter, kommt das allgemeine evangelische Bewußtsein, das Zeugnis zur Darstellung, hier das besondere Lebensverhältnis und dessen Gestaltung durch den Glauben, durch den Trost und Frieden des Herrn Christus. Aber trotz des subjektiveren Charakters ist Gerhardts Lied immer noch machtvoll, nicht durchaus weich und sanft, wie Scherer meint, obgleich die innigen Töne auch nicht fehlen. Gerhardt am nächsten hat man unter den Kirchenliederdichtern dieser Zeit in der Regel Johann Frank aus Guben (1618—1677), den Verfasser von „Schmücke dich, o liebe Seele", gesetzt, der auch weltliche Gedichte geschrieben hat, ebenso wie der schon einmal erwähnte Georg Neumark aus Mühlhausen i. Th. (1621—1681), der Verfasser von „Wer nur den lieben Gott läßt walten". Diese beiden Männer waren Juristen, in der Regel sind die Kirchenliederdichter aber natür-

lich Geistliche, und ihre Zahl ist sehr groß. Kirchenlieder gedichtet haben, wie schon teilweise erwähnt, auch die weltlichen Dichter der Zeit, Opitz, Fleming („In allen meinen Thaten"), E. C. Homburg („Ach wundergroßer Siegesheld"), Heinrich Albert („Gott des Himmels und der Erden"), Simon Dach („O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen"), dann auch Rist und die Pegnitzschäfer. Den Königsbergern schließt sich noch Valentin Thilo, den Pegnitzschäfern Johann Michael Dilherr an. Mit einzelnen Liedern sind noch heute in jedem Gesangbuche vertreten: Justus Gesenius, Michael Schirmer, Christian Keimann, Rektor zu Zittau („Meinen Jesum laß' ich nicht"), Andreas Heinrich Buchholtz, der Romanschreiber, J. G. Albinus, Gottfried Sacer. Von Fürstlichkeiten sangen Wilhelm II., Herzog von Weimar („Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'"), Luise Henriette, Kurfürstin von Brandenburg („Jesus meine Zuversicht"), Anton Ulrich, Herzog zu Braunschweig u. a. m.

Eine neue Richtung auch im evangelischen Kirchenliede begründete der Konvertit Johann Scheffler (Angelus Silesius) aus Breslau (1624—1677), der freilich etwas mehr ist als bloßer Kirchenliederdichter, nämlich nach Spee die bedeutendste dichterische Persönlichkeit des katholischen Deutschlands. Ob man ihn noch als Vertreter der Gegenreformation bezeichnen soll, erscheint mir zweifelhaft: Die neuerwachte Mystik in der katholischen Kirche, die vom Jesuitismus bekämpft wurde (der Spanier Molinos, Frau de la Mothe Guyon, Fenelon), hatte wohl mit der Reformation nichts mehr zu thun. Scheffler kam übrigens durch protestantische Mystiker wie Valentin Weigelt und Jakob Böhme zu seinen mystisch-pantheistischen Anschauungen, und man darf vielleicht annehmen, daß er zum Katholizismus übergetreten ist, weil die katholische Kirche ihnen immer noch freieren Raum gestattete als die protestantische Orthodoxie. Seine Poesie ist doch wohl von Spee bestimmt. Freilich, auch Evangelische, wie der schon genannte J. G. Albinus — man braucht nur die Titel seiner Sammlungen zu lesen —, hatten längst überreichen dichterisch-spielerischen Schmuck, sinnreiche Beiwörter und der-

gleichen und wiederum naturalistische Darstellungen, die sich ganz intim namentlich mit der Person Christi beschäftigten, in ihre religiösen Dichtungen aufgenommen, Scheffler gab nun aber das hinzu, was noch fehlte, was diese Art Poesie erst erträglich machte: die mystische Inbrunst. Seine Gesänge, von denen einige übrigens doch schlicht kraftvoll sind („Mir nach, spricht Christus, unser Held"), sind in der „Heiligen Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche" (1657) gesammelt. Noch berühmter wurde Scheffler durch seinen „Cherubinischen Wandersmann" oder die „Geistreichen Sinn- und Schlußreime" (1657), wie die große Sammlung seiner geistlichen Epigramme, die alle das Gottwerden der Seele zum Inhalt haben, in der ersten Ausgabe hieß. Sie hat bis auf diesen Tag ihre Liebhaber behalten. — Wie Scheffler trat auch Samuel von Butschky aus Breslau (1612—1678), von dem wir vortreffliche Reden und Betrachtungen haben, zum Katholizismus über, und von Scheffler sind zahlreiche Kirchenliederdichter beeinflußt, zuerst seine Landsleute, so der Freiherr Christian Knorr von Rosenroth („Morgenglanz der Ewigkeit") und der in Rußland 1689 lebendig verbrannte Schwärmer Quirinus Kuhlmann, so der auch als Verfasser des beliebten geistlichen Volksbuchs „Gottholds zufällige Andachten" (1667) zu erwähnende Christian Scriver aus Rendsburg (1629—1693) und der Rostocker Professor Heinrich Müller, ja, man kann ruhig sagen, alle späteren pietistischen Dichter. Hier sei nur noch der bedeutendste Liederdichter der reformierten Kirche, Joachim Neander aus Bremen (1650—80) genannt, dessen geistliche Lieder, darunter das bekannte „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren", ein Jahr vor seinem Tode erschienen. Blieb diese pietistische Richtung seitdem auch die poetisch fruchtbarste, so hatte doch jede neue Entwicklung der Poesie auch ihre Kirchenliederdichter; so stehen welche der zweiten schlesischen Schule und andere wieder der nüchternen Weise Weises nahe.

Bis zu einem bedeutenden Grade geistlicher Dichter ist selbst das bedeutendste dichterische Talent, die selbständigste dich-

terische Persönlichkeit des ganzen 17. Jahrhunderts, Andreas Gryphius aus Großglogau, geb. am 11. Oktober 1616, gest. am 16. Juli 1664, der als Mitglied des Palmenordens den Beinamen „der Unsterbliche" führte, ein Zeichen, daß ihn seine Zeit erkannt hatte. Unter den zahlreichen Sonetten Gryphius', die von früh auf seine Lieblingsform gewesen zu sein scheinen, sind nur die Gedichte seiner Jugend weltlich, die späteren aber fast alle geistlich, und auch in Liedform hat Gryphius fast nur Geistliches gedichtet, so einen ganzen Cyklus „Thränen über die Leiden des Herrn". Doch ist Gryphius vor allem Dramatiker, sowohl Tragödien- wie Komödiendichter, und als solcher das Haupt der schlesischen Schulen, zwischen denen er mitten inne steht. Gryphius ist wohl derjenige deutsche Dichter, um dessentwegen man die Kulturunterbrechung des dreißigjährigen Krieges am ersten bedauern kann, er wäre mehr geworden, wenn die Zeitumstände günstiger gewesen wären, zwar noch lange kein Shakespeare, aber vielleicht ein Corneille. Seine vier ernsten Dramen zeigen ihn unter dem Einflusse Senecas und Vondels als kraftvollen, oft freilich auch schwülstigen Rhetoriker, dem hier und da auch eine lebenswahre Scene gelingt, seine Lustspiele aber haben fast alle wahres Leben und gehen über alles hinaus, was auf dramatischem Gebiete in Deutschland bisher geschaffen worden war und noch hundert Jahre später geschaffen wurde. Auch einige Satiren („Strafgedichte") im gedrungenen Stil Juvenals hat Gryphius (noch vor Rachel) geschrieben und zahlreiche, meist gute Epigramme. Überall erkennt man den Dichter, der nicht mehr poetische Exerzitien macht, sondern aus seiner Persönlichkeit heraus schafft und seine eigene Weltanschauung hat, eine düstere, wie das Lebensschicksale und Zeitverhältnisse nur zu gut erklären. Gryphius kann man zuerst wieder von allen deutschen Dichtern rein „ästhetisch" ansehen, trotz des starken Manierismus, den auch er hat wie alle Barockdichter. Durch seine nächsten Nachfolger Hoffmannswaldau und Lohenstein gelangte dieser Manierismus jetzt auf den Gipfelpunkt, manche Charakteristika der zweiten schlesischen

Schule ſind aber auch ſchon bei Gryphius voll ausgebildet zu finden.

Man hat die zweite ſchleſiſche Schule neuerdings zu „retten“ verſucht — hiſtoriſch zu erklären iſt ſie unſchwer, ſie und ihre Vorgängerin, die Schule der Pegnitzſchäfer, waren genau ſo notwendig, wie es gewiſſe verwandte moderne Erſcheinungen ſind: Korrektheit und Spielerei, Nüchternheit und Schwulſt, äußerliche „Dignität“ und geheime Sinnlichkeit, trockene Lehrhaftigkeit und geile Phantaſtik berühren ſich eben wie alle Extreme. Die Zeit des dreißigjährigen Krieges war nun vorbei, aber eine Tugendſchule war er für das deutſche Volk eben nicht geweſen, unter der majeſtätiſchen Form des jetzt beginnenden siècle de Louis XIV. barg ſich als ſein Erbteil ein gut Teil Roheit und Verwilderung, und zumal die höheren und beſitzenden Klaſſen in Deutſchland frönten der Genußſucht auf jede Weiſe. Daher entſpringt die Poeſie der zweiten ſchleſiſchen Schule, für deren Art es dann freilich auch noch eine lokale Erklärung giebt: Opitz und Hoffmannswaldau repräſentieren die beiden Seiten des halbſlaviſchen Schleſiertums. Dieſer letztere, Chriſtian Hoffmann von Hoffmannswaldau aus Breslau (1618—1679), hatte mit Opitz als Jüngling noch vielfach verkehrt, ſich dann aber vor allem die Italiener Guarini und Marino zum Muſter genommen und ihnen die Kunſt des glatten und weichen Verſes in der That abgelernt. Er erhielt den Ehrennamen des deutſchen Ovid und erinnert ſtofflich in der That an den römiſchen Erotiker, der vielleicht ſo lüſtern, aber doch kaum ſo zweideutig und gemein war als Hoffmannswaldau in ſeinen „Heldenbriefen“ (Heroiden) und Hochzeitsgedichten, die einen weſentlichen Beſtandteil ſeiner erſt 1679 erſchienenen „Deutſchen Überſetzungen und Gedichte“ bilden. — Viel ſchlimmer noch als Hoffmann war Daniel Caspar von Lohenſtein aus Nimptſch (1635—1683), eines jener trotz alles äußeren Feuers kalt virtuoſenhaften Talente, die bei uns in Deutſchland ſo oft für längere Zeit die Herrſchaft in der

Litteratur erringen, um dann später allgemeiner und dauernder Verachtung zu verfallen. „In seiner Lyrik schwülstig, lüsterner selbst als Hoffmannswaldau, in seinen Tragödien so blutig-grausam, als hätte er selbst sein Gefühl vor den Schafotten und Folterbänken seiner Zeit so abgestumpft, wie das seiner Leser gewesen sein muß, als Romandichter mit unbelebter, antiquarischer Gelehrsamkeit überladen, ungenießbar breitspurig und lächerlich-pomphaft" — so charakterisiert ihn Adolf Stern. Es genügt fast, die Titel seiner Tragödieen aufzuzählen, um zu wissen, was seine Phantasie reifte: den „Ibrahim Bassa", voll türkischer Palastgreuel, dichtete er in seinem fünfzehnten Lebensjahre, dann eine „Kleopatra", eine „Agrippina" (das empörendste Stück), eine „Epicharis", eine „Sophonisbe". Sein ungeheuer dicker Roman „Großmütiger Feldherr Arminius oder Hermann nebst seiner durchlauchtigsten Thusnelda in einer sinnreichen Staats-, Helden- und Liebesgeschichte dargestellt" (1689/90) giebt neben der Liebesgeschichte auch noch eine allgemeine Geschichte der Deutschen, ja, sucht in zahllosen Episoden darzuthun, daß alles Große in der Welt wenigstens mittelbar von Deutschen ausgeführt worden sei — gewiß ein lobenswertes Unternehmen, zu dessen Ausführung nur leider niemals ein Deutscher weniger berufen war als Lohenstein. — Andere Dichter der zweiten schlesischen Schule sind der Lyriker Heinrich Mühlpforth, der Dramatiker Johann Christian Hallmann, Christian Gryphius, der Sohn von Andreas, und Hans Aßmann von Abschatz — die beiden letzteren kommen jedoch vom Extremen bald zurück. Unter den Kirchenliederdichtern zeigte sich Benjamin Schmolcke als geborener Schlesier am meisten vom Lohensteinismus berührt, der vor allem auch im Drama („Haupt- und Staatsaktion") und im Roman lange mächtig bleibt und trotz der heftigsten Angriffe noch die Jugend viel späterer Dichter wie Günther und Haller beeinflußt.

Den deutschen Originalroman hatte, wie schon erwähnt, Philipp von Zesen mit seiner „Adriatischen Rosamund" begründet — die bedeutendste Erscheinung auf diesem Gebiete schließt sich

aber nicht an ihn, sondern an Moscherosch an, und es tritt in ihr zugleich der Gegensatz zu der „idealistischen“ Liebesgeschichte hervor: der realistische, dem wirklichen Leben entstammende Roman wird geboren, nicht ganz ohne den Einfluß des picarischen Romans der Spanier, aber in der Hauptsache doch merkwürdig selbständig und von Anfang an fertig. Wer zweifelt noch, daß hier von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen und seinem „Simplicissimus“ die Rede sein soll? Um 1625 zu Gelnhausen in Hessen geboren, war Grimmelshausen frühzeitig in das Kriegshandwerk geraten und konnte so seinem Hauptwerke, das 1669 erschien, das Beste aus seinem eigenen Leben geben. Der „Simplicissimus“ ist der erste biographische Roman der Weltlitteratur, und wir Deutsche können stolz darauf sein, ihn hervorgebracht zu haben, er ist dann auch bei all seinen Schwächen das erste große Kunstwerk der deutschen Litteratur seit etwa dem „Reineke Vos“ und darum bis in die Gegenwart lebendig geblieben. Auch die übrigen realistischen Romane Grimmelshausens haben zum Teil künstlerische Anlage und sind als Lebensdarstellungen nicht minder wertvoll als das Hauptwerk; mit seinen kleinen Schriften ferner erweist sich Grimmelshausen, der als Schultheiß des Bischofs von Straßburg zu Renchen im Schwarzwalde bis 1676 lebte, als tüchtiger Volksschriftsteller. Dagegen sind die drei Helden- und Liebesromane, die er schrieb, ebensowenig etwas wert, wie die seiner Zeitgenossen. — Der „Simplicissimus“ hatte großen Erfolg und wurde vielfach nachgeahmt; selbst Christian Weise, der ihn tadelte, schrieb unter seinem Einfluße, und Romane aus dem Leben erhielten sich bis über das Ende des Jahrhunderts hinaus, wurden freilich zuletzt fast Pasquille. Zunächst aber trug doch wieder der „idealistische“ Roman den Sieg davon, indem er sich der Wirkungsmittel der zweiten schlesischen Schule bemächtigte.

Hier steht nun der Braunschweiger Superintendent und Hofprediger Andreas Heinrich Buchholtz (1607—1676) an der Spitze, der dem noch immer beliebten bösen „Amadis“ den christlichen Roman entgegenstellen wollte, aber in seinem

„Herkules und Valisca“ (1659) und „Herkuliscus und Herkuladisla“ im Ganzen mit dem Apparat des alten Ritterromans wirtschaftete, nur daß er national sein wollte, dem Geschmack der Zeit an Martern frönte und nebenbei auch noch seine Gelehrsamkeit an den Mann brachte, „fast die ganze Theologie und Philosophie in erbaulichen Diskursen“ abhandelte. — Zesen hatte nach der „Adriatischen Rosamund“ einige der heroisch-galanten Romane der Scudery übersetzt, die unter historischer Maske zeitgenössische Staats- und Liebeshändel behandeln (nach dem berühmten Muster von Barclays „Argenis“, die schon Opitz übertrug); nach 1670 gab er dann noch zwei eigene Romane, „Assenat“ (die Geschichte Josephs, die auch Grimmelshausen behandelt hatte) und „Simson“, von denen der erstere noch manches Gute hat. Um dieselbe Zeit schrieb Anton Ulrich, Herzog von Braunschweig (1633—1714) seine beiden Romane „Die Syrerin Aramena“ und „Die römische Oktavia“, in der unendlich viel Hofgeschichten seiner Zeit hineingeheimnißt worden sind. Er wie Buchholtz traten übrigens auch als evangelische Kirchenliederdichter auf. Den größten Erfolg von allen diesen Dichtern errang Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausen aus Radmeritz in der Oberlausitz (1653—1697) mit seinem Werke „Die Asiatische Banise oder blutiges doch mutiges Pegu“ (1688), das, wie H. Kurz richtig sagt, „wegen der beliebten schwülstigen Darstellung, des mäßigen Umfangs und des im Ganzen interessanten Stoffs (Sitten und Gebräuche der barbarischen Asiaten)“, aber, fügen wir hinzu, doch auch wegen seiner Henkerscenen und seiner tugendhaften Sentimentalität ein Lieblingsbuch des Publikums wurde und sich durch das ganze 18. Jahrhundert erhielt. Dagegen konnte Lohensteins vierbändiger Wälzer „Arminius und Thusnelda“, der ein Jahr später erschien, nun freilich nicht aufkommen.

Noch ehe diese letztgenannten Werke erschienen, hatte sich die Opposition gegen die zweite schlesische Schule bereits geregt. Ganz gewiß, der dreißigjährige Krieg hatte böse Folgen

hinterlassen, und der Einfluß des Frankreichs Ludwig XIV. war in Deutschland eben auch nicht günstig, dennoch aber bestanden die Grundlagen deutschen Lebens, die die Reformation geschaffen, immer noch fort, gerade der am schwersten durch den Krieg betroffene Teil des deutschen Volkes, der niedere Bürger-, zum Teil auch der Bauernstand (wo er nicht völlig geknechtet war), dann auch im allgemeinen die Geistlichen und Lehrer, die auf diese Kreise den größten Einfluß übten, hielten denn doch an Zucht und Sitte fest, und von ihnen aus kam die allmähliche Gesundung des deutschen Volkes. Sie tritt aber in der Dichtung entschieden erst im 18. Jahrhundert hervor, die Gegner der zweiten schlesischen Schule bedeuten nur die Ermattung der Rekonvalescenz. Unter ihnen steht der Rektor von Zittau Christian Weise (1642—1708) voran, der in seiner Jugendlyrik „Überflüssige Gedanken der grünenden Jugend“ (1668—74) zu der Weise der Fleming oder vielmehr Finkelthaus und Schwieger zurückkehrte und das Ungezwungene und „Naturelle“ empfahl, dann in seinen satirisch-didaktischen Romanen (seit 1671) den Zusammenhang mit dem wirklichen Leben seiner Zeit festhielt, wenn er auch die darstellerische Kraft Grimmelshausens lange nicht erreichte, und endlich in zahlreichen Dramen, die er durch seine Schüler aufführen ließ, wenn nicht großes poetisches Talent, doch Erfindungsgabe und dramatischen Sinn erwies. Er hätte wohl etwas wie unser Holberg werden können, wenn die äußere Möglichkeit dazu vorhanden gewesen wäre, aber wie die Dinge lagen, gewannen Nüchternheit und Trivialität, gewann die Ansicht, daß große Poeten gar nicht mehr möglich seien und die Dichtkunst höchstens das Werk von Nebenstunden sein könne, Macht über ihn, und so verfiel er dem Schicksale, dem die Aufklärung, deren erster Vertreter oder Vorläufer er trotz seiner echten Frömmigkeit ist, in rebus poeticis niemals entgeht, nämlich dem, lächerlich zu werden. Seine späteren Gedichte sind dürftige Gelegenheitspoesie. — Theoretisch im Ganzen auf Weises Standpunkte stand der Kieler Professor Daniel Georg Morhof, der mit seinem „Unterricht von deutscher Sprache und

Poesie" den ersten Versuch einer deutschen Litteraturgeschichte machte. Sein Schüler Christian Wernicke, nun schon von den klassischen Franzosen genährt, nahm dann an dem Orte den Kampf gegen die Lohensteinianer auf, wo sie ihre letzte feste Burg hatten, in Hamburg.

Hier blühte seit dem Jahre 1678 eine deutsche Oper, keineswegs die einzige in Deutschland, aber die hervorragendste, denn Komponisten wie Keyser, Mattheson, Händel schrieben die Musik. Die zuerst biblischen, dann aber auch mythologischen und zuletzt selbst zeitgeschichtlichen Texte lieferte eine Reihe von Dichtern, die zunächst durchweg im Lohensteinischen Geschmacke befangen waren, dann aber meist auch zur Weiseschen Plattheit gelangten: der Advokat Christian Heinrich Postel aus Freiberg im Lande Hadeln, Christian Friedrich Hunold, genannt Menantes aus Wandersleben in Thüringen, die Hamburger Lucas von Bostel und Barthold Feind. „Alle Künste, Musik, Poesie, Malerei und Architektur, erklärte Feind (zweihundert Jahre vor Richard Wagner) als Wesen der Oper," doch lief sie im Ganzen auf Befriedigung der Schaulust und noch niedrigerer Bedürfnisse (die Oper brachte zuerst Frauen auf die Bühne) hinaus. Die Blüte der Hamburger Oper dauerte bis 1702, sie bestand aber noch bis 1738. — Außer den Opernschreibern lebten dann in Hamburg auch noch Romanschreiber. Unter ihnen ist Eberhard Werner Happel aus Kirchhain bei Marburg am bekanntesten, der schon ein richtiger „Litterat" ist, denn er gab „Relationen" (Zeitungen) heraus und pflegte Zeitereignisse und Reisebeschreibungen zu Liebesromanen zu verarbeiten. Einmal, im „Akademischen Roman" (1690) gab er ein wertvolleres Zeitbild. Der schon erwähnte Hunold schrieb wie sein Lehrmeister August Bohse (Talander), der auch einmal in Hamburg war, gleichfalls Romane und machte sich durch einen von ihnen, den „Satirischen Roman" (1705) mit lauter Hamburger Portraits in der Elbstadt unmöglich. Postel dagegen strebte nach höherem Ruhme und warf sich auf das Epos, zunächst eine „Listige Juno" (1700) nach der Ilias und später den umfangreichen „Großen Wittekind"

verfassend. Gegen ihn (Stelpo) richtete Wernicke sein Spottgedicht „Hans Sachs“ (1702), und es entstand ein großer Krieg, in dem Hunold im „Thörichten Pritschmeister“ Postels Partei nahm, während Feind sich auf Wernickes Seite stellte. Selbst der damalige Weißenfelser, spätere Hamburger Hauptpastor Erdmann Neumeister nahm an diesem Kampfe teil, indem er die Satire „Die allerneueste Manier zur reinen und galanten Poesie zu gelangen“ schrieb, die dann Hunold herausgab. Neumeister, mit Schmolcke der fruchtbarste Kirchenliederdichter der Zeit, war durchaus Weisianer — die ganze deutsche Poesie war zu einem solchen Zustande der Erbärmlichkeit herabgesunken, daß zwischen den Richtungen der Zeit kaum noch ein Unterschied war.

Wie in Hamburg, stand es auch in Leipzig, auch hier ein aufkommendes Litteratentum, das eine nicht unbedenkliche Versumpfung repräsentierte. Der der Ehre wegen dichtende Gelehrte tritt ab vom Schauplatz, der arme Magister oder verbummelte Student, der Gelegenheitsgedichte zum Gelderwerb macht, betritt ihn. Nie vielleicht hat die deutsche Dichtung so tief gestanden wie am Ende des 17. Jahrhunderts, denn niemals haben die persönliche Satire, das Pasquill und neben dem formellen Schwulst und der Trivialität die nackte Gemeinheit, die Zote eine solche Rolle in ihr gespielt. Auch der neuerdings so oft gepriesene Christian Reuter, der Verfasser des „Schelmuffsky“ (1696), ist in seinen Harlekinsspielen von der ehrlichen Frau Schlampampe zu Plissine (Leipzig) durchaus Pasquillant, und bei aller Bewunderung der vorzüglichen Mache des berühmten Reiseromans und seines Handwerksburschenhumors kann man doch nicht anders sagen, als daß dieser letzte Ausläufer „volkstümlicher Dichtung“ von Gemeinheit strotzt und den Vergleich mit älteren Volksbüchern sicher nicht verdient. Noch unsauberer als Reuter ist ein anderer Leipziger, der Weisianer Henrici (Picander), in seinen Hanswurstpossen.

Der Hanswurst fand später in Wien seine Heimat. Vorbereitet hat ihn dort der Hofprediger Abraham a St. Clara oder, wie er eigentlich hieß, Ulrich Megerle aus Krähenheim-

ſtetten bei Möskirch in Baden (1642—1709), der in einer ganzen Reihe von Predigten und Erbauungsbüchern („Judas der Erzſchelm", 1676, „Merks Wien" u. ſ. w.) den Wienern gehörig die Leviten las und in der That große volkstümlich-ſatiriſche Kraft beſaß. Aber er geriet von der Satire in die Burleske und wurde wenigſtens halb und halb aus einem Volksprediger ein Volksnarr. Immerhin iſt er, etwa mit dem Pater Martin von Cochem, der um 1690 ſein „Hiſtorybuch" und ſein „Leben Chriſti" herausgab, die typiſche Geſtalt des katholiſchen Deutſchlands im Barockzeitalter, das hier im Süden bekanntlich viel länger anhielt als im Norden. An der Hand ihrer geiſtlichen Führer ſind, wie ſchon Riehl bemerkt hat, Altbayern und auch Öſterreich „um das 18. Jahrhundert herumgekommen", das 19. ſetzt hier gleichſam unvermittelt an das 17. an. Somit ſcheiden dieſe Gegenden für die litterariſche Entwicklung jetzt für lange Zeit aus, hier erſtarrt der letzte Reſt von Volkstümlichkeit, während er im Norden verkommt.

Zwei Menſchenalter hatte die Opitzianiſche Poeſie in Deutſchland geherrſcht und, wenn auch wenig dauernde Werke, doch den Anſchluß Deutſchlands an die Kunſt- und Litteraturentwicklung der neuen Zeit zu ſtande gebracht und wieder eine äſthetiſche Grundlage gelegt, indem ſie, ihr Hauptverdienſt, Form und Formen für deutſche Dichtung ſchuf. Dann verkam ſie, wie die Volksdichtung, aber es war doch nur die Verkommenheit einer Übergangsepoche; trotz ihrer, trotz der Erſtarrung des Glaubenslebens, trotz der Wendung der Gelehrten zur Polyhiſtorie war Deutſchland geiſtig gewaltig im Aufſteigen, aus den Greueln des dreißigjährigen Kriegs waren die führenden Geiſter einer neuen Zeit emporgetaucht. Pufendorf, Spener, Leibnitz ſind noch während des Kriegs geboren, Thomaſius, A. H. Francke, Chriſtian von Wolff in dem Menſchenalter nach ihm. Das letzte Jahrzehnt des 17. und das erſte des 18. Jahrhunderts bringen dann auch wieder dichteriſche Talente hervor, die Vorläufer derer, welche die Form nun wahrhaft künſtleriſch benutzen, die Formen mit Leben erfüllen und die gelehrte Poeſie zur Individualpoeſie hinüberführen.

Reineke Vos.

Unſer plattdeutſcher „Reineke Vos“ hat in den deutſchen Litteraturgeſchichten noch immer nicht die Stellung, die er verdient: Er iſt durchaus als das dichteriſche Hauptwerk des ganzen Reformationszeitalters zu betrachten. Das leuchtet ſchon dann ein, wenn man bedenkt, daß er vierhundert Jahre lang wirklich lebendig geblieben iſt und noch heute, nicht bloß in Goethes Faſſung, Tauſende erfreut. Freilich, er gilt nicht als Originalwerk, gilt als bloße Überſetzung aus dem Holländiſchen. Aber das abſchließende Werk, das alle, die ihm vorangingen, ſelbſt das, nach dem er geſchaffen wurde, verdrängt hat, iſt er doch unbedingt, und das iſt eine litteraturhiſtoriſche Thatſache, mit der gerechnet werden muß. Weiter aber iſt nicht einzuſehen, weshalb die Milde, mit der die deutſchen Bearbeiter oder Neudichter der franzöſiſchen Ritterepen des Mittelalters behandelt werden, nicht auch dem plattdeutſchen Verdeutſcher des alten Tiergedichts zu gute kommen ſoll. Wir kennen doch nur Bruchſtücke ſeiner unmittelbaren Vorlage und dann erſt wieder weit zurückliegende vlämiſche Ahnen; dieſen gegenüber iſt er poetiſch, wenn auch nicht ſtofflich ſicher ſelbſtändig — ſollte man nicht auch im Vergleich zu dem Holländer den Dichternamen für unſeren Niederſachſen retten können? Doch kommt nicht viel darauf an, auch der Holländer iſt ja Niederdeutſcher, und „Reineke Vos“ bleibt auf alle Fälle die größte niederdeutſche Dichtung der Weltlitteratur.

Ehedem redete man von ihm, im Anſchluß an Jakob Grimm und Wackernagel, als von der letzten Geſtaltung der deutſchen Tierſage, die man der Heldenſage, wenn nicht gleich-, doch nebenordnete, und auf die man ſogar die Heldenliedertheorie anwandte. Neuerdings hat man jedoch mit Müllenhoff und Scherer die arme, wiſſenſchaftlich ſchon ſo wohlfundierte Tierſage wieder totgeſchlagen und leitet jetzt alle Tiergedichte von der Ekbasis captivi bis zum „Reineke Vos“ aus dem Urei der äſopiſchen Fabel vom kranken Löwen her, der auf Rat

des Fuchses durch einen frischen Wolfsbalg geheilt wird — so daß jetzt, was man früher für natürliche Volksdichtung hielt, plötzlich zu künstlicher Mönchsdichtung herabgesetzt ist. Der Grund dieses Wandels ist vor allem, daß sich nirgends litterarische Hinweise auf das Vorkommen von Tiersagen finden, womit denn Seine Heiligkeit das Papier, ob es auch im Mittelalter noch nicht erfunden war, völlig zu seinem Rechte kommt. Für mich steht nun freilich fest, daß es bei den deutschen Stämmen zu allen Zeiten, wenn auch nicht eine eigentliche Tiersage, doch Tiermärchen und auch Tierverse, später Tierreime in größerer Zahl gegeben hat, und daß sich besonders die vom Wolf und Fuchs stets der größten Beliebtheit erfreut haben. Die beliebtesten hat der Verfasser des Isengrimus, Magister Nivardus zu Gent, um 1150 zu einer Art Epos zusammengearbeitet, aus volkstümlichem Geiste heraus und mit nicht geringer Kunst. Dabei stellte sich denn auch sofort eine satirische Tendenz ein, wie sie eben in der Behandlung der Tiere als Menschen vorbereitet liegt und nicht erst durch Mönche künstlich hineingetragen zu werden brauchte. Heinrich der Glichezäre, der den Stoff ein Menschenalter später nach dem Französischen bearbeitete, hat dann die Tendenz gegen das Hof- statt gegen das geistliche Leben. Um 1250 wurde darauf Willems, eines vlämischen Dichters, „Reinaert", ebenfalls nach einem französischen Original, geschaffen, der die am reinsten epische Behandlung des Stoffes ist und ihn im Ganzen festlegte. Auch hier hat man volkstümliche Einflüsse entdeckt, und vor allem erscheint die Lokalisierung auf niederdeutschem, vlämischem Boden nun endgültig durchgeführt. Doch fehlt, da das Gedicht mit Reinekes Flucht und Ächtung endigt, noch der dem Stoffe angemessene Schluß: Sollte das Gedicht wirklich ein Spiegel des Weltlaufs, wozu es innerlich bestimmt war, werden, so mußte in der That die Klugheit über die rohe Gewalt siegen, und demgemäß hat denn auch der im übrigen weit schwächere Fortsetzer und Umarbeiter Willems den Schluß geändert, ganz in Übereinstimmung mit dem Geiste des realistischen bürgerlichen

Zeitalters, aber nicht etwa in ſittlicher Laxheit. Nun endlich folgte die letzte Bearbeitung, eben unſer Reineke Fuchs, wie alle früheren aus volkstümlichem Geiſte, aus der germaniſchen, ſpezifiſch niederdeutſchen Freude an der Tierwelt geboren, doch jetzt das epiſche und ſatiriſche Element in völliges Gleichgewicht ſetzend, Hof und Geiſtlichkeit gleichmäßig angreifend, alſo in der That der natürliche Abſchluß der ganzen Reihe. Man ſieht, eine wirkliche Tierſage bleibt bei dieſer Auffaſſung nicht beſtehen, die verſchiedenen Dichter ſtehen ihrem Stoffe immer weit freier gegenüber als die Sänger unſerer großen Volksepen dem ihrigen, aber in fortwährender engſter Beziehung zu den im Volke erzählten Tiermärchen und -ſchwänken (denn mit ſolchen, nicht mit Fabeln haben wir es zu thun) ſteht die Tierdichtung doch, all ihr Detail beruht auf der Beobachtung, der Erfahrung des ganzen Volkes, nicht des Einzelnen — wie wäre ſonſt auch ein ſolcher Reichtum an charakteriſtiſchen Zügen, wie ihn auch der „Reineke Vos“ hat, möglich? Und volkstümlich iſt vor allem auch der Humor, zu dem ſich das Tiergedicht früh von der bloßen Satire erhebt.

Ein Spiegel des Weltlaufs, eine wirkliche Weltdichtung alſo, iſt unſer „Reineke Vos“, und er iſt ſich deſſen auch bewußt:

„Dies Büchlein zeigt, um guten Kauf,
Der Welt und ihrer Bürger Lauf,“

heißt es zum Schluſſe. In weit höherem Grade als die ebenfalls die Weltſpieglung erſtrebenden Werke der namentlich bekannten Satiriker der Zeit leiſtet er ſeine Aufgabe; denn er iſt nicht bloße Satire oder gar nüchterne Belehrung, ſondern er hat eine große Erbſchaft von Poeſie übernommen, giebt Charaktere, wo die Satiriker höchſtens Standestypen, giebt eine völlig in ſich zuſammenhängende Handlung, wo ſie zerſtreute Kapitel, giebt Situationen, wo ſie nur Verhältniſſe, giebt Stimmung, wo ſie nur Geſinnung haben. Vor allem der Charakter Reinekes iſt eine Meiſterleiſtung: „Seiner Überlegenheit und ſeiner Unentbehrlichkeit ſich bewußt,“ ſagt Gervinus, „ſtützt er ſeine Grundſätze auf die Verachtung aller, die er aber ver-

schweigt, weil er alle zu seinen Zwecken gebrauchen will." Held ist er nicht, aber das Muster eines Diplomaten, und so tritt mit ihm ein neuer, durchaus moderner Charakter in die Dichtung ein. Wenn man will, kann man den ganzen modernen Weltspiegelroman, von dem spanischen Schelmenroman und Lesage bis auf Thackeray, ja, Theodor Fontane auf dieses Werk zurückführen, der Geist der Betrachtung der menschlichen Dinge ist hier überall der nämliche. So ist das Buch in gewissem Sinne ewig:

„Vor Jahrhunderten hätte ein Dichter dieses gesungen?
Wie ist das möglich? Der Stoff ist ja von gestern und heut."

Uns Deutsche, besonders uns Niederdeutsche, zieht am „Reineke Vos" besonders die Intimität der Stimmung an: Im Ganzen wird das niederdeutsche Hügelland mit Wald und Feld, Teich und Moor, Einöde und Dorf ganz vortrefflich geschildert, hundert Bilder, wie wir sie zum Teil noch heute sehen, thun sich uns auf, ja, sie werden schon zur Idylle, so daß wir auch deren spätere Entwicklung von Johann Heinrich Voß bis zu Klaus Groth hier im Keime vorgebildet finden. Ja, Klaus Groth ist unbedingt mit dem „Reineke Vos" zu nennen: Er hat in seinem „Quickborn" das lyrische Seitenstück zu dem satirischen Epos gegeben, das zweite klassische Werk der niederdeutschen Dichtung.

Sebastian Brant und Thomas Murner.

Wenn man Sebastian Brant und Thomas Murner, die beiden Hauptvertreter der vorreformatorischen, aus humanistischen Kreisen hervorgehenden Satire, nach ihrer dichterischen Bedeutung beurteilt, so kommen sie, zumal der erstere, nicht gut weg. Aber ihre historische, oder bestimmter, ihre kulturhistorische Bedeutung ist sehr groß: Durch ihre Werke erschauen sich, wie Riehl das ausdrückt, „die niederen Stände im Gesamtorganismus des Volkes ebenso klar, wie weiland die höheren. Indem Sebastian Brant im „Narrenschiff" die Schwächen und Gebrechen der bürgerlichen Gesellschaft geißelt, macht er bereits die moralische Gesamtperson des Volkes zum Stoff seines Lehrgedichts", freilich nur der Moralpredigt halber. Das erklärt denn auch wohl den

ungeheuren Erfolg des Gedichts: Man sah sich selber und den lieben Nächsten gespiegelt und dem Geschmacke der Zeit entsprechend im Narrengewand, das Laster und Gebrechen mild genug als Thorheiten erscheinen ließ. Der Ernst des Autors war zwar nicht zu verkennen, seine Satire traf immerhin, aber eigentlich verletzend war sie nicht und im Ausdrucke gut volkstümlich, so daß man immer noch glauben konnte, im Fastnachtsspiel zu sein. Es war eine Zeit, die an der dick aufgetragenen Moral ihre Freude hatte, ohne sich dadurch in der derben Lebenslust sonderlich stören zu lassen.

Sebastian Brant war ein Gelehrter und als Mitglied des humanistischen Kreises in Basel ein betriebsamer Büchermacher, bis er dann Stadtschreiber seiner Vaterstadt Straßburg ward. Alles in allem bürgerlicher Durchschnitt, durchaus nüchtern und verständig, ohne eigentlichen Humor, aber doch mit der witzigen Schlagfertigkeit ausgestattet, die ein Erbteil des damaligen Bürgertums war. Er hat ganz gute Studien in den Alten gemacht und weiß sie wie die Bibel zu schmückenden Exempeln brav auszunutzen, aber vom wahren Geist dieses Altertums ist wenig in ihm, nur eine gewisse Aufgeklärtheit, die sich mit einem mittelalterlich-asketischen oder, wenn man will, puritanischen Zuge ziemlich natürlich vereinigt — dem deutschen Bürgertum ist diese Mischung seitdem nie mehr fremd geworden. Ohne Zweifel, Brant ist ein tüchtiger Mann, aber von engen Anschauungen, wie er denn z. B. den gedrückten Bauernstand der Zeit ganz mit den Augen des Bürgers sieht. Weltkenntnis und Beobachtungsgabe, die ihm nicht fehlen, gehen nicht über bestimmte Grenzen hinaus. So ist er alles andere als ein Poet, sein Gedicht nichts weniger als ein Gedicht, nur eine wenig einheitliche Zusammenstellung zahlreicher einzelner durchweg trocken moralisierender, schwerfällig gereimter Kapitel. Aber hier und da ist ein realistischer Zug, auch einmal etwas breiter ausgemalt, und an volkstümlichen und witzigen Wendungen fehlt es, wie gesagt nicht. Vor allem die Idee des „Schiffs“ dann war für die Zeit glücklich, und die von Brant selbst gezeichneten Abbildungen

gaben dem Buch einen ſtarken Reiz mehr. So errang das „Narrenſchiff“ ſeinen gewaltigen Erfolg, nicht als poetiſches, ſondern als moraliſches Werk, ein Weltſpiegel zwar, aber kein dichteriſcher, ſondern ein kulturhiſtoriſcher ſozuſagen, und als ſolcher noch eng genug.

Weit mehr Poet als Brant war ſein Landsmann Thomas Murner. Er iſt auch ein intereſſanterer Charakter als jener; denn wenn Brant immer der nüchterne Gelehrte bleibt, ſo vereinigt ſich bei Murner die Natur des alten Bettelmönchs mit der des neu auftauchenden fahrenden Humaniſten, und das ergiebt eine ziemlich groteske Miſchung, die der Beurteilung des Charakters Murners nicht eben günſtig geweſen iſt. So ſchlecht, wie ihn ſpäter die Anhänger der Reformation gemacht haben, war er zweifellos nicht, aber völlig zu retten iſt er auch nicht: Seine Bildung war ſicherlich wenig ſolide, von den Laſtern, die er geißelte, war er ſchwerlich ſelber ganz frei geblieben, und ſeine Eitelkeit und Großmannſucht iſt über allen Zweifel erhaben. Aber wie hätte das anders ſein können bei dem unruhigen Leben, das er führte und führen mußte, das ihn in jungen Jahren als fahrenden Schüler nach Polen und Frankreich, ſpäter nach Italien, durch zahlreiche deutſche Univerſitäten und Klöſter trieb? In den rheiniſchen Städten Süddeutſchlands hat er ſeine bedeutſamſte Wirkſamkeit entfaltet, und hier ſind auch ſeine ſatiriſchen Schriften erſchienen, die ihn als einen der energiſchſten Vorkämpfer der Reformation durch Bekämpfung der Geiſtlichkeit und einen derbrealiſtiſchen Schilderer des Lebens ſeiner Zeit zeigen. Er iſt zunächſt Nachahmer Sebaſtian Brants, ſeine „Narrenbeſchwörung“ z. B. knüpft an das „Narrenſchiff“ unmittelbar an, aber nicht nur, daß er Vers und Reim unvergleichlich gewandter behandelt als ſein Vorgänger, er weiß auch viel lebendiger und draſtiſcher zu ſchildern (viel öfter als bei Brant ergreift bei ihm der Narr ſelber das Wort), wobei es ihm freilich nicht darauf ankommt, tiefer als nötig in den Schmutz zu greifen. Seine „Mühle von Schwindelsheim“, ſein „Gäuchmatt“, ſelbſt ſeine „Geiſtliche Badenfahrt“ leiſten das

Menschenmögliche in realistischer „Unbefangenheit“. Aber doch kann man den Ernst der Gesinnung nicht leugnen, wie denn z. B. der Abschnitt „Die große Gesellschaft“ in der „Narrenbeschwörung“ Murner auch als deutschen Patrioten erweist, ja, es ist trotz all seiner äußeren Unrast von vornherein etwas wie ein konservativer Grundzug in ihm, der seine spätere feindliche Stellung zu Luther und zur Reformation tiefer als aus bloßem Neid und äußerlichen Gründen zu erklären gestattet. Er ist dann mit seiner nicht übel angelegten, aber zu bornierten und gemeinen Satire „Von dem großen lutherischen Narren, wie ihn Doktor Murner beschworen hat“, bekanntlich fast der gefährlichste, weil talentvollste Gegner Luthers geworden, ohne doch mehr als eine rasch vorübergehende Wirkung erreichen zu können — seine Zeit war vorbei. Nachdem er noch einen Zwist mit Zwingli in der Schweiz gehabt hatte und aus dieser verwiesen worden war, ist er in ziemlicher Verschollenheit gestorben.

Ulrich von Hutten.

Huttens Gestalt ist in unserem Jahrhundert vom Radikalismus gleichsam mit Beschlag belegt worden und wird es noch immer, aber der hessische Ritter ist keineswegs abstrakter Freiheitskämpfer, sondern zuerst ganz entschiedener Deutscher, deutsch-national, nicht bloß patriotisch gesinnt, und dann auch immer noch ein Vertreter seines Standes, trotz seiner humanistischen Bildung, trotz der demagogischen Anwandlungen, die die Hitze des Streits und die Heftigkeit seines Naturells in ihm wachriefen. Ja, man muß wohl sein innerstes Wesen aus seinem ritterlichen Ursprung ableiten: die ganze Unrast seiner Natur, die unermüdliche Kampfeslust, den unbändigen Ehrgeiz — wie er, stand sein ganzer Stand, den wilde Kämpfe früherer Zeiten geschaffen, in der Nation, vom Höchsten träumend, aber unfähig, sich in der Wirklichkeit zu behaupten, der alten deutschen Tugenden noch keineswegs bar, aber ohne irgend eine Eigenschaft, die die sichere Zukunft verbürgte, zurückgeblieben, der Zeit nicht mehr gewachsen und daher zu jedem Abenteuer bereit. Auch Hutten ist, vor allem als

Politiker, durchaus Abenteurer, der Mittel und Wirkungen nicht sicher berechnen kann. Freilich in einem, in dem Kampf gegen Rom, geht er mit der großen Tendenz der Zeit und seines Volkes, und dort wird er erfolgreich, obgleich er die ruhig ausharrende Kraft Luthers nicht besitzt und früh zu Grunde geht.

Was Hutten uns Modernen immer noch so nahe stellt und ihm in einflußreichen Kreisen Sympathien erweckt, ist, daß er der erste deutsche Ritter vom Geiste oder, wenn man will, von der Feder ist. Man könnte Lust haben, Walther von der Vogelweide als seinen Vorgänger zu bezeichnen, aber der ist politischer Dichter, der überschauende Mann, kein unruhiger Flackergeist, der alles in Brand setzen will; er ist bei aller persönlichen Kühnheit objektiv, Hutten durch und durch subjektiv: alles nimmt er persönlich, und seine persönlichen Streitigkeiten sind ihm mindestens so wichtig, wie die großen Kämpfe der Zeit. Der moderne Schriftsteller, ja, der moderne Journalist haben in ihm ihr Vorbild und schauen denn auch zu ihm wie einer Art Standesheiligen empor. Er war nun freilich kein Heiliger, aber man thut ihm sehr unrecht, wenn man immer wieder seinen Charakter wie sein Leben zu verdächtigen sucht. Ehrlich war er durch und durch, ein echter deutscher Mann, ein wackerer Ritter und Kämpfer — und Ehrlichkeit ist sehr viel, ist das einzige, was man von einem Schriftsteller unter allen Umständen verlangen, aber auch, weil sie im Kampfe so schwer zu bewahren, über alles schätzen muß. Huttens Schwächen aber waren die seiner Zeit, seine Fehler die Folgen seines Schicksals: Man zieht nicht Jahre lang ungestraft als fahrender Poet durch die Welt, der Schmutz der Landstraße dringt tiefer als ins Kleid. Hutten ist dann auch der erste Ritter des Geistes, der wirklich eine geistige Macht geworden ist, mit der man rechnen mußte. Was bedeutet Walther, trotzdem er stark genug wirkte, in den Kämpfen zwischen Papsttum und Kaisertum? Hutten ist ein gar nicht auszulassender Faktor in den Kämpfen des Reformationszeitalters und nicht durch seine Werke, aber als Persönlichkeit lebendig geblieben. Das aber ist das Kenn-

zeichen der neuen Zeit, daß die Persönlichkeiten als solche zu wirken beginnen.

In der Geschichte der deutschen Dichtung nimmt der berühmte Poet des Humanismus und Mitverfasser des zweiten Teiles der „epistolae obscurorum virorum", der dann deutsch und für das Vaterland zu schreiben begann, keine hervorragende Stellung ein. Sein einziges lyrisches Gedicht „Ich hab's gewagt mit Sinnen", seine „Klag und Vermahnung gegen die übermäßige unchristliche Gewalt des Papstes und der ungeistlichen Geistlichen" enthalten einzelne kräftige und volkstümliche Stellen, seine ursprünglich lateinischen, dann verdeutschten lucianischen Gespräche („Gesprächbüchlein" 1521) sind nicht ganz ohne gute Erfindungen und anschauliche Schilderungen, aber doch wesentlich abstrakt, Raisonnement, wenn auch lebendiges und schlagendes. Man darf vielleicht sagen, daß Hutten der beste deutsche Dialogist gewesen ist, und seiner Zeit hat er als solcher mächtig gewirkt. Aber heimisch geworden ist die Dialogform auf die Dauer nicht in Deutschland, und nur der Historiker liest heute noch die Schriften Huttens. Ein Dichter war er eben nicht.

Martin Luther.

So wenig von einem gewaltigen gotischen Dome eine einzige Innenansicht eine volle Anschauung geben kann, ebensowenig kann die Litteraturgeschichte Luther erschöpfend behandeln. Das vermöchte nur eine Geschichte des deutschen Lebens, die, unvergleichlich höher und weiter als unsere Kulturgeschichte, bisher noch nicht geschrieben ist und auch wohl kaum geschrieben werden wird. Luther ist der deutsche Mann par excellence, keine Seite des deutschen Wesens vermissen wir in ihm, und seine Wirksamkeit hat sich auf alle Gebiete deutschen Lebens erstreckt. Ein frommer scheuer Knabe, ein ringender Jüngling, ein fester, unerschrockener Mann, vereinigt er alle deutschen Tugenden in sich, Kraft mit Milde, grimmige Kampflust mit innigem Gottvertrauen, gewaltiges inneres Pathos mit schlichter Naivetät, mystische Tiefe mit scharfem und gesundem Verstand, und Kirche

und Staat, Gemeinde- und Familienleben, Litteratur und Kunst erfahren alle den mächtigen Einfluß seines Geistes. Auf den ersten Blick erscheint er in seiner derben Natur durchaus als die Verkörperung des Bauernstandes, dem er entsprossen war, aber zu den ererbten Eigenschaften gesunder Kraft tritt dann doch sofort das Dämonische des Genies, und für den Schärferblickenden bietet sich darauf auch eine Fülle feiner, dem Geistes- wie dem Gemütsleben entstammender und es außerordentlich bereichernder Züge dar. Ein „ästhetischer" Mensch war Luther nicht, der ist im deutschen Volke, zumal dieser Zeit, überhaupt äußerst selten, trotz der Humanisten und der Blüte der bildenden Kunst, aber Kraft und Gemüt ersetzen überall die fehlende Form. Endlich ist Luther durchaus eine konservative Natur, die nur darum eine große Umwälzung herbeiführt, um die der Natur und Wahrheit entsprechenden Grundlagen des Volks- und Glaubenslebens wieder zu gewinnen, und das Erreichbare klar erkennend sich auch mit ihm begnügt. So verdüsternd der allgemeine Verfall deutschen Lebens auch auf Luther eingewirkt hat, und so vollständig seine Befürchtungen auch in Erfüllung gegangen sind, jene Grundlagen hat er trotz alledem neu geschaffen, und wir stehen noch heute auf ihnen.

Es ist garnicht so leicht, die besondere Art des Luther'schen Genius schärfer zu umreißen, so bestimmt das Wort „Reformator" auch klingt. War Luther That- oder Wortgenie? Man möchte sagen, ein Thatgenie, das sich des Wortes als Mittel bedienen, zum Schriftsteller werden mußte. Ohne Zweifel, Luther ist das Ideal eines Schriftstellers, ein wahrhaft schöpferischer Schriftsteller, sowohl nach der Seite der sprachlichen Form, wie nach der des Gedankengehalts, sowohl insofern er seine Persönlichkeit allseitig zum Ausdruck bringt, als auch, indem er sein Volk nach jeder Richtung auf tiefste ergreift, ein Volksprediger und -lehrer, wie er seitdem nicht wieder dagewesen. Aber man scheut sich fast, den Ausdruck Schriftsteller zu gebrauchen, da die Unmittelbarkeit seines Wesens und seiner Wirkung doch immer wieder auf ein Thatgenie verweist, man an das vom Begriff

des Schriftstellers doch fast unzertrennliche Büchermachen garnicht zu denken wagt. Dann spricht man wohl auch von der dichterischen Begabung Luthers, die im Grunde aus allen seinen Schriften hervorleuchte. Ganz unzweifelhaft hat Adolf Stern recht, wenn er meint: „Die Fülle von Streitschriften, An- und Abmahnungen, Erklärungen und herzlichen Ansprachen, die seiner Feder entquoll, weist überall wahrhaft poetische Stellen, Bilder, die des kühnsten und tiefsten lyrischen Dichters würdig sind, neben den schlagkräftigen und oft den derbsten Ausdrücken volkstümlicher Beredsamkeit auf", und man kann zugeben, daß einzelne seiner Lieder poetisch über allem stehen, was nicht bloß seine Zeit, sondern auch die Jahrhunderte unmittelbar vorher und nachher an Lyrik hervorgebracht haben. Doch wird man darum Luther einen eigentlichen Dichter nennen? Ich glaube doch mit Hebbel, daß man die specifische Natur des Genies festhalten muß, daß Kunstgenie und Thatgenie einander nur decken können, wo die gegenseitigen Kreise sich schneiden, also, daß Luthers beste Dichtungen solchen Momenten den Ursprung verdanken, wo eine große innere Erschütterung zur poetischen Entäußerung, Überwindung gleichsam zwang. Nicht poetischer Drang schuf sie, sondern innere seelische Bedrängnis, die der vom Menschlichen ja freilich auch nicht losgelösten produktiven Stimmung des Dichters doch nur analog ist. Aber die gewaltige Persönlichkeit des Reformators floß dabei in die Produkte hinein, und das gab ihnen ihre Größe.

Für die Dichtung seiner Zeit ist Luther als Schöpfer des evangelischen Kirchenliedes und Anreger der Fabeldichtung („Etliche Fabeln aus dem Esopo verdeutscht"), sowie auch als Gönner des Schauspiels von Bedeutung geworden. Seine besten Lieder — es sind im ganzen 41, davon 37 Kirchenlieder — stehen, wie gesagt, durch ihre persönliche Gewalt über aller Lyrik nicht bloß dieser Tage. Man hat ihre Macht anders erklären wollen, hat gemeint, daß, wie der Dramatiker hinter seinen Figuren verschwindet, Luthers persönliches Empfinden zurücktrete, wie der Dramatiker aus einer fremden Seele herausredet,

Luther die Gesinnung der Gläubigen in machtvolle Worte fasse. Aber er hat, wo er nicht eben alte lateinische Kirchenlieder oder Psalmen direkt für Gemeindezwecke bearbeitete, also eben bei seinen besten Gesängen, gewiß nicht an die Gesinnung der Gläubigen gedacht, seine Sache und seine Person, die eins waren, verliehen seinem Liede, wenn es in drangvollen Augenblicken entstand, die innere Macht, das Subjektive und die Gelegenheit aber kamen einfach deshalb nicht zum Ausdruck, weil Luther die gewaltige Natur war, die garnicht anders als „sachlich" sich ausströmen konnte und so gleich immer für Tausende dichtete. „Ein' feste Burg" ist durchaus persönliche Dichtung, man spürt, ja, man sieht Luther in jedem Verse, aber subjektiv ist das Lied freilich garnicht, und so konnte es der Trost- und Triumphgesang der evangelischen Kirche werden. Im übrigen sind in Luthers Liedern bereits alle Gattungen des späteren evangelischen Kirchenliedes vertreten: Wir finden außer dem aus persönlichen Nöten fließenden Ruf-, Trost- und Bekennerlied auch schon das liturgisch-theologische, das die Aufgabe hat, die reine Lehre darzustellen, und das dem Volkslied am nächsten stehende schlichte Haus- und Kinderlied („Vom Himmel hoch da komm' ich her"). Nicht mehr Kirchenlied, sondern richtiges Volkslied, wenn auch geistlichen Charakters, ist das schon früher genannte „Ein neues Lied wir heben an" auf die ersten Brüsseler evangelischen Märtyrer, im Ganzen ein erzählendes Lied mit Strophen von großer Gewalt und Frische. Luthers Technik ist ja überhaupt die des Volksliedes, man kann sagen, das ganze Kirchenlied geht vom Volksliede aus, wie es ja auch vielfach seine Melodie übernahm.

Für die deutsche Litteratur im allgemeinen ist Luthers Bibelübersetzung sein Hauptwerk, man kann ruhig das alte Wort wiederholen, daß sie, wenn nicht die neuhochdeutsche Sprache, doch die neue deutsche Schriftsprache „begründet" habe. Die Entstehung dieser Sprache geht freilich viel weiter zurück, es ist auch nicht eines Mannes Sache, eine Sprache zu schaffen, wohl aber ist ein Mann, ein Genie nötig, um einer neuen Sprache

durch freien, schöpferischen Gebrauch die Geltung zu erobern, sie mit wahrem Leben zu erfüllen, zum vollen Ausdruck des geistigen Lebens seines Volkes zu erheben und für jedermann fruchtbar zu machen, und das alles hat Luther, im einzelnen noch wieder so viel neu schaffend, wie es ein Individuum eben kann, gethan, dabei in allerengster Berührung mit seinem Volke, ihm aufs Maul sehend, wie er sich ausdrückte. Und wenn er denn auch nicht produktiver Dichter war, poetisch receptiv und reproduktiv war er für jene Zeit, die sich im allgemeinen nicht durch historischen Sinn und feine Stilempfindung auszeichnete, ganz ungemein begabt, eben eine große Natur, in der sich alles rein spiegelte, so daß er im stande war, jedes Buch der Bibel, die historischen so gut wie die religiös-lyrischen, die philosophierenden so gut wie die moralisch-didaktischen, in dem ihm eigentümlichen Geist und Ton wiederzugeben. Zum erstenmal ward hier jene, mächtigen poetischen Sinn voraussetzende und daher selbständigem dichterischen Schaffen fast gleichwertige Übersetzerthätigkeit geübt, die dann ein Hauptruhm der deutschen Litteratur geworden ist, die Bibel ward deutsch, auf Jahrhunderte hinaus das litterarische Hauptwerk des deutschen Lebens, die allgemeine Grundlage deutscher Bildung. Kein späterer Dichter, nicht Goethe noch Schiller, hat einen solchen Erfolg zu erzielen vermocht. — Der Bibelübersetzung sind dann die selbständigen Prosaschriften Luthers anzuordnen, alle von dem gewaltigsten Einflusse auf seine Zeit, aber auch heute noch lesbar, die beste deutsche Prosa auf reichlich zwei Jahrhunderte hinaus, eine Kraft- und Gesundheitsquelle für alle Späteren. Seine großen Sendschreiben und Streitschriften „An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung", „Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche", „Von der Freiheit eines Christenmenschen", „An die Ratsherrn aller Städte deutschen Landes, daß sie christliche Schulen aufrichten und halten sollen", „Vom Dollmetschen", „Wider Hans Worst" (Heinrich von Braunschweig) stehen hier voran, aber eine ungeheure Wirkung ist auch von seinen Predigten, Katechismen und Schriftauslegungen aus-

gegangen, und Briefe und Tischreden vervollständigen das Bild des großen Mannes, der in der That eine ganze Welt für sich ist, wie nur noch sehr wenige Deutsche außerdem. Erst in unserem Jahrhundert hat sich das deutsche Volk, so sicher wir noch immer auf den von ihm geschaffenen Grundlagen stehen, seiner Persönlichkeit und seinen Werken entfremdet, aber es ist keineswegs ausgeschlossen, daß er für uns, zu unserm Heile noch einmal wieder so lebendig wird, wie es die Dichtung des Mittelalters für die Romantik und was von ihr ausgegangen ist, geworden ist, dann nämlich, wenn der Kampf für reines und entschiedenes Deutschtum, wie zu hoffen, das ganze deutsche Volk aufrüttelt. In ihm finden wir keinen besseren Bundesgenossen als unseren Luther.

Hans Sachs.

In seinem Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung" vergleicht Goethe den Nürnberger Dichter mit dem großen Nürnberger Maler, mit Albrecht Dürer:

„Die Welt soll vor dir stehn,
Wie Albrecht Dürer sie hat gesehn,
Ihr festes Leben und Männlichkeit,
Ihre innere Kraft und Ständigkeit."

Der Vergleich greift ohne Zweifel zu hoch: Will man Hans Sachs mit einem zeitgenössischen Maler zusammenstellen, so muß man Lucas Cranach nennen, hier läßt sich eine Parallele bis ins Einzelne durchführen. Wie Lucas Cranachs Malerei, ist auch Hans Sachs' Dichtung wesentlich noch Handwerk, ein tüchtiges, ehrenwertes, mit großem, natürlichem Geschick betriebenes Handwerk; beide Männer üben dies ihr Handwerk mit ungeheurem Fleiß, wenn auch Hans Sachs nichts seinen Gesellen überlassen kann, wie Meister Cranach, beide sind stofflich außerordentlich reich und auf verwandten Stoffgebieten thätig, dem mythologischen, dem religiösen, ja, sie behandeln genau dieselben Stoffe, und auch der Geist ihrer Behandlung ist derselbe: Unermüdliche Phantasie, köstliche Naivetät, die aber die des Zeitalters ist,

wahre Empfindung, aber doch nirgends Kraft und Leidenschaft, dagegen eine heitere Verständigkeit und ergötzlichen Humor. Als Künstler im eigentlichen Sinne kommen sie nicht über die Allegorie hinaus, sie erscheint ihrer verständigen, aber unbeholfenen und oft flüchtigen Technik als das Höchste. Daß sie ganz verwandte Naturen sind, beweist ja auch ihre sich genau entsprechende Stellung zu Luther und zur Reformation. Als äußerliches Moment mag noch hinzugefügt werden, daß sie beide bis in ihr hohes Alter schaffensfrisch blieben und ziemlich gleichalterig starben.

Wenn Hans Sachs doch in der deutschen Entwicklung mehr bedeutet als Lucas Cranach, so liegt das daran, daß in der Malerei Albrecht Dürer und Hans Holbein da sind, in der Dichtung der Zeit aber niemand, der den wackeren Nürnberger Schuhmacher überträfe. Er ist der dichterische Repräsentant des deutschen Bürgertums im Reformationszeitalter, sicherlich keine große, überragende Gestalt, aber wieder eine jener schlichten, gesunden deutschen Naturen, auf denen nicht die Größe, aber die innere Tüchtigkeit unserer Poesie, unseres gesamten Geisteslebens beruht, die ihm nötig sind wie das liebe Brot. Nicht bei Hutten, aber hier kann man an den Rittersmann Walther von der Vogelweide erinnern. Auch Hans Sachs ist vor allem eine moralische Persönlichkeit — daß er nicht zu den moralisierenden Philistern gehört, beweist das Schuldbekenntnis in einem seiner späteren Gedichte, das ihm als Menschen die größte Ehre macht —, auch er will Sitte und Zucht seines Volkes bessern, auch er haßt Rom und steht doch treu zum Kaisertum, obwohl dies zu seiner Zeit römisch war. Freilich, er war kein armer wandernder Ritter wie Walther, der heut an der Festtafel der Kaiserburg verweilte und morgen auf der Landstraße fror, sondern ein behäbiger Nürnberger Bürger; die Höhen und die Tiefen der Menschheit hat er nicht, wie dieser, kennen gelernt, auch auf der Wanderschaft immer die gute deutsche Stadt und Werkstatt wiedergefunden und dann ununterbrochen sechzig Jahre lang im trauten Nürnberg und im eigenen Heim gelebt — kein

nicht. Er ist überhaupt kein bedeutendes lyrisches Talent, der verständige Zug seiner Natur, die Meistersingerbildung, die, indem sie die äußere Kunstfertigkeit heranzog, den wirklichen lyrischen Formensinn ertötete, standen dem entgegen. Aber als epischer Dichter oder sagen wir geradezu als Erzähler ist Hans Sachs Meister und hat er für die deutsche Dichtung Unvergängliches geleistet. Volle Hingabe an den Stoff und dann eine zwanglose, frische, lebendige Weise der Erzählung, wirklicher natürlicher Fluß, der alle künstlerische Berechnung ausschließt, ergeben eine (meinetwegen kleine) epische Form, für die wir Deutschen immer eine besondere Vorliebe gehabt haben — es ist die der Schwänke Hans Sachsens, die darum unbedingt seine besten Erzeugnisse und noch heute voll lebendig sind. Man braucht nur die bekanntesten: „Das Schlaraffenland", „Heinz Widerborst", „Sankt Peter mit den Landsknechten", „Sankt Peter mit der Geiß", „Der Schneider mit dem Panier" zu nennen, um sofort die Erinnerung an den ganzen Reiz dieser kunstlosen, aber von dem charakteristischsten Leben erfüllten und an sprachlicher Drastik außerordentlich reichen Bildungen wachzurufen. So nähern sich denn auch die späteren deutschen Fabeldichter sofort wieder dem Hans Sachs, große Poeten suchen seine treuherzige Manier durch Kunst hervorzubringen, und noch die Schwankdichter unseres Jahrhunderts, wie Reuter, kommen nicht über ihn hinaus.

Neben seinen Schwänken stehen dann seine Fastnachtsspiele, auch sie in ihrer Art unübertroffen und unübertrefflich, wenn auch gleichfalls nur eine kleine Gattung. Man überschätzt wohl sonst den Dramatiker Hans Sachs; auch unter den glücklichsten Umständen wäre er kein Shakespeare, nicht einmal ein Marlowe geworden, im fehlte, was den Kern jeder dramatischen Natur bildet: die Leidenschaft. Sogar auf den kleinen Fortschritt, den seine Werke in der Entwicklung des deutschen Dramas jedenfalls bezeichnen, gebe ich nicht allzu viel, das Drama ist mehr als jede andere eine poetische Form, die nur durch geniale Beanlagung wahrhaft gefördert werden kann. Aber, sind

sie im Grunde auch nicht mehr als dialogisierte Schwänke, überall verraten die Fastnachtsspiele Hans Sachsens doch seine glückliche Natur, seine vortreffliche Beobachtungsgabe, seine Weltkenntnis, und da das Volksleben der Zeit es überall zu drastischen, wenn auch nicht gerade zu dramatischen Scenen und Situationen brachte, so fehlt auch eine gewisse Unmittelbarkeit nicht, die uns denn das Ganze als wirkliches Lebensbild erscheinen läßt. Bewunderer des Dichters haben behauptet, er habe den Übergang von Typen zu wirklichen Charakteren gemacht — ich glaube, das ist zu viel gesagt, aber jedenfalls hat er das Fastnachtsspiel mit realistischen Zügen eigener Beobachtung ausgestattet, und in der Lebensdarstellung bezeichnen sie also wirklich einen Fortschritt. So weit das Volksdrama ohne eine wirkliche Bühne und eine große spezifisch-dramatische Begabung kommen kann, hat es Hans Sachs gebracht, weiter aber auch nicht. Wir aber lieben Hans Sachs' Dramen, weil sie ein Stück unseres Volkstums, weil sie ein Stück Entstehung der Kunst, wenn auch sicher noch nicht die Kunst selbst sind.

Johann Fischart.

„Das größte komische und satirische Talent seines Jahrhunderts, das größte der deutschen Nation überhaupt" nennt Vilmar den Johann Fischart und meint, daß der Franzose Rabelais neben ihm kaum als Satiriker gelten könne. Es gab einmal eine Zeit, wo man, in jugendlicher germanistischer Begeisterung, alles Deutsche, und wenn es auch nur Bearbeitung des Fremden war, a priori weit über dieses setzte; das war auch nötig, um das Heimische endlich schätzen zu lernen — jetzt aber ist die Zeit vorbei, und wir dürfen wieder gerecht sein. Nein, Fischart ist kein Rabelais, weder ein so grotesker Poet, noch ein so „göttlicher Kerl" wie der Pfarrer von Meudon. Rabelais konnte Menschen schaffen, Rabelais konnte erzählen, Rabelais konnte die Stimmung tollster Laune in grandioser Weise durchführen — der heitere französische Himmel lacht über seinem großen Werke „Gargantua und Pantagruel", und bei

aller Derbheit fehlt ihm echt französische Grazie und Feinheit nicht. Fischart hat ein ansprechendes lyrisches und ein sehr großes satirisches Talent, aber zu Gestalten bringt er es nicht, die Erzählung verdirbt er, seine Laune sprudelt lange nicht so unmittelbar als die Rabelais', sondern geht sozusagen erst durch die deutsche Bücheratmosphäre hindurch. Freilich, über ungeheuren stofflichen Reichtum verfügt Fischart, er hat das deutsche Leben seiner Zeit wie kein zweiter gekannt, und dann ist er ein Meister der Sprache, ein Meister des Wortspiels vor allem, wie ihn die deutsche Litteratur vorher und nachher auch nicht gehabt hat, aber er ist auch, sowohl in seiner Stoffhäufungs- wie in seiner Sprachverdrehungslust ein ganz entschiedener Manierist. Unzweifelhaft ist er ein wackerer Deutscher, vielleicht der beste Mann seiner Zeit, bei allem auch ihm anklebenden grobianischen Wesen und aller damit vermengten Pedanterie eine kühne, freie, ernste, innige deutsche Natur, aber ein großer Dichter ist er nicht, auch kein großes komisches Talent, denn ein solches ist ohne Gestaltungskraft nicht denkbar.

Fischart, in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts zu Straßburg oder Mainz geboren und schon um 1590, also verhältnismäßig früh, gestorben, bezeichnet nach der geltenden litteraturgeschichtlichen Anschauung den Übergang von der volkstümlichen Dichtung des Reformationszeitalters zur gelehrten Poesie. Ich möchte das nicht einmal worthaben: hat er auch Sonette und gar Hexameter versucht, so ist doch der Gesamtcharakter seiner Dichtung von der Sebastian Brants und Thomas Murners, seiner Landsleute, nicht allzu sehr verschieden, wie er denn auch ein großer Büchermacher wie diese war, und überhaupt setzt sich ja die volkstümliche Richtung noch durch das ganze 17. Jahrhundert hindurch fort — Grimmelshausen und Moscherosch sind direkt an Fischart anzuschließen —, um erst mit dem Schluß des Jahrhunderts langsam zu erlöschen. Aber den Niedergang des deutschen Lebens spiegelt Fischart, so mannhaft er sich ihm selber entgegenstellt, wir erkennen bei ihm deutlich, daß die Theologie die Religion zu ersticken droht, und

daß Pedanterie und Roheit die alten guten deutschen Geister vertreiben. So war der Boden für einen großen Satiriker vorhanden, und was menschenmöglich war, hat Fischart gethan. Aber retten kann die Satire nicht, sie ist immer nur der Protest des besseren Teiles eines Volkes, der dann doch in den Untergang mit hineingezogen wird. Um die Fischartsche Satire ihrem Grundcharakter nach zu kennzeichnen, darf man nicht übersehen, daß der Autor, wahrscheinlich doch aus innerer Neigung, Jurist war, scharfer und spitzer Verstand ruft sie hervor und feiert in ihr seine Triumphe. Ganz gewiß, Fischart ist nichts weniger als reiner Verstandesmensch, aber man braucht ihn nur mit Luther zu vergleichen, um sofort die Grenzen seiner Natur, seine bei allem Weitblick und bei aller Überzeugungstreue doch mehr negative Veranlagung zu überschauen. Seine Fehler, sein Manierismus, sind nicht die Folge seines Reichtums, wie man wohl geglaubt hat, sondern eines inneren Mangels; auch bei ihm tritt die allgemeine Erschöpfung der deutschen Volkskraft zu Tage.

Dennoch hat er seinem Volke noch viel gegeben. Liegen auch den meisten seiner Werke, wie das bei angeborenem Mangel an Erfindungsgabe und bei der üblichen Büchermacherei jener Zeit, die durchaus von der Gelegenheit abhängt, nicht anders sein kann, fremde Originale zu Grunde, so hat Fischart sie doch alle vollständig deutsch machen und mit dem Siegel der eigenen Persönlichkeit versehen können. Sein erstes Werk war der „Eulenspiegel Reimensweis", den er auf Anregung seines Lehrers und Verwandten Kaspar Scheidt zu Worms, des Übersetzers von Dedekinds „Grobianus", unternahm. Dann wandte er sich der kirchlich-konfessionellen Polemik zu, zuerst den Jesuiten Jakob Rabe von Ulm zu Ingolstadt und dann den Franciscaner Johann Nas, der gleichfalls zu Ingolstadt und darauf zu Innsbruck wirkte, zur Zielscheibe seines Spottes wählend. Rabe traf er in dem „Nachtrab oder Nebelkrah", Nas ward in allen seinen späteren Schriften, in „Der Barfüßer Sekten- und Kuttenstreit", „Von St. Dominici und St. Francisci artlichem Leben und großen Gräueln", in dem nach dem Niederländischen des

Philipp Marnix von St. Adelgonde gearbeiteten „Bienenkorb des heiligen römischen Immenschwarms“ und endlich in dem „Jesuiterhütlein“ (nach einer französischen Quelle) aufs heftigste angegriffen und lächerlich gemacht, ohne daß diese Schriften freilich rein persönliche Satiren wären — der Feind ist der römische Papismus, der zwar gewaltigere, aber schwerlich einen schärferen und witzigeren Gegner gehabt hat als den Straßburger Calvinisten Johann Fischart. „Heitere und sichere Verachtung“ rühmt Gervinus mit Recht als das Kennzeichen dieser Satiren, von denen das „Jesuiterhütlein“ die bekannteste und auch gelungenste ist. Eine Allegorie im Anschluß an die vier „Hörner“, die der Katholizismus als Kopfschmuck seiner Geistlichen verwendet, und als solche vortrefflich durchgeführt, brandmarkt die Dichtung die jesuitische Propaganda der Gegenreformation als Satanswerk. Sehr eng mit dem evangelischen Polemiker hängt auch der Politiker Fischart zusammen: die evangelische Sache stand ihm im Mittelpunkt seines Lebens, und so darf es nicht verwundern, wenn er die Anstifterin der Bartholomäusnacht verwünscht und über den Untergang der spanischen Armada jubelt. Es ist richtig, daß dieser Calvinist allein zu seiner Zeit mehr für das Evangelium gethan hat, als das gesamte Luthertum, und er ist trotz seiner republikanischen Neigungen auch ein besserer Deutscher als die meisten seiner Zeitgenossen. Zwar sein „Glückhaft Schiff von Zürich“, die anmutig belebte Schilderung jener bekannten Fahrt der Züricher mit dem Hirsebreitopf nach Straßburg (21. Juni 1576), hat trotz seines Preises der bürgerlichen Tugenden der Arbeit und des Fleißes nur lokale Bedeutung und mag denn auch nur als „pritschmeisterliches Schützenfestgedicht“, allerdings das beste seiner Art, geschätzt werden; dagegen hat die „Ernstliche Ermahnung an die lieben Teutschen“ („Gott stärk dem edeln teutschen Gblüt solch anererbt teutsch Adlersgemüt“) wahrhafte patriotische Größe und ist uns neuen Deutschen ein herzerquickender Gruß aus alter Zeit über lange traurige Jahrhunderte hinweg.

Eine Reihe „harmloser“ Dichtungen und Prosaschriften bringt uns den Menschen Fischart näher: da ist „Aller Praktik Großmutter“, die (nach Rabelais geschaffene) köstliche Satire auf Astrologen und Kalendermacher, da die lustige „Flöhhatz“, zwar kein eigentliches Tierepos, aber doch eine durch eine Fülle drolliger, zuweilen auch sehr derber, hier und da das Frivole streifender Situationen und gelungenen Wortwitz ausgezeichnete Dichtung, das beste rein komische Werk Fischarts, da ist das „Philosophische Ehezuchtsbüchlein“ mit der darin enthaltenen „Ermahnung zur christlichen Kinderzucht“, beide von echt deutschem Familiensinn getragen, da ist endlich das „Podogrammische Trostbüchlein“, das humdristisch und dabei doch rein ist. Als Fischarts Hauptwerk gilt seine Bearbeitung des ersten Buches von Rabelais' „Gargantua und Pantagruel“, die (in zweiter Auflage) den Titel „Affenteurliche naupengeheurliche Geschichtklitterung von Thaten und Raten der vor kurzen langen Weilen vollen wohlbeschreiten Helden und Herren Grandgusier, Gargantua und Pantagruel“ führt, und wer wollte leugnen, daß hier Fischarts ganze „Kunst“, die Vielseitigkeit seines Wesens und Wissens am glänzendsten zur Erscheinung kommt! Ist der Vergleich mit Rabelais im Ganzen auch abzuweisen, einzelne Kapitel *bieten* wenigstens viel mehr als die entsprechenden des Vorbildes, so z. B. das, welches die „trunkene Litanei“ enthält. Aber freilich, es ist nicht gestaltetes Leben, sondern (von uns aus gesehen) kulturhistorisches Material. Vilmar soll recht behalten: es rühme sich niemand, das 16. Jahrhundert zu kennen, der nicht in Fischarts „Geschichtsklitterung“ gründlich zu Hause ist; genießen aber kann man sie nun nicht mehr, man muß sie eben studieren, und auch da gilt noch zum Teil Gervinus' Wort: „In diesem bacchanalischen Gewirr von Witz und Sprachkraft kommt man vor lauter Reichtum zu nichts, und die Leichtigkeit, mit der Fischart seine Gaben geltend macht, kommt dem Leser desto schwerer an.“ Viel genießbarer als das prosaische Hauptwerk des Dichters ist so alles, was er in Versen geschrieben, die, nebenbei bemerkt, nicht so geistreich sind, wie

Scherer, aber auch nicht so hart und uneben, wie Gervinus meint, und an dieses, zumal auch an die kleineren Stücke, von denen noch ein „Lob des Landlebens“ und die Psalmen zu nennen sind, mag man sich in unserer Zeit vornehmlich halten.

Martin Opitz und Paul Fleming.

Der Stern des Boberschwans ist für immer verblichen, man ist sich heute so ziemlich darüber einig, daß der „Vater der deutschen Dichtkunst“ kein Dichter gewesen sei. Etwas lyrisches Talent besaß er aber wohl doch: Unter seinen Jugendgedichten sind einige („Kommt, laßt uns ausspazieren“, „Ich empfinde fast ein Grauen“, „Ach Liebste, laß uns eilen“), die leidlich frischen Ton haben, dem deutschen Sonett hat er schon beinahe den Charakter verleihen können, den es bis auf diesen Tag bewahrt hat, und selbst in seinen Lehrgedichten, unter denen das „Trostgedichte in Widerwertigkeit des Krieges“ und „Zlatna oder von Ruhe des Gemüts“ die besten sind, kommen Stellen von einer gewissen Anschaulichkeit und lebhaften Bewegung vor. Im Ganzen thut man Opitz genug, wenn man ihn den Vater der neueren deutschen Metrik nennt — die formellen Neuerer sind in der Regel keine großen Poeten, sind meist kühle Verstandesnaturen und müssen es wohl sein, da bei der Durchführung einer neuen Form alles auf strenge Korrektheit und Konsequenz ankommt. Die Malherbe und Boileau in Frankreich, Pope in England, bei uns später Canitz und Gottsched bestätigen die Regel.

Wie aber hat man den Bunzlauer Sänger je für einen großen Dichter halten können? Haben es doch die Besten der Zeit, echte Poeten wie Fleming gethan! Nun, man muß sich nur lebendig in die Zeit versetzen, und man versteht es schon. Irgend eine bedeutendere dichterische Persönlichkeit war seit einem Menschenalter in Deutschland nicht aufgetreten, die alte volkstümliche Poesie wucherte zwar noch fort, war aber völlig formlos geworden und konnte den Gebildeten der Zeit nichts mehr bieten, die Kenntnis der Alten und auch die der ausländischen Re-

naissancedichtung war unter diesen allgemein verbreitet und hatte Sehnsucht nach etwas Ähnlichem in deutscher Sprache erweckt — da trat Opitz hervor und befriedigte diese Sehnsucht, wies die Regeln auf, nach denen eine Renaissancepoesie auch in Deutschland zu schaffen sei, und befolgte sie zugleich. So großen Erfolg sein „Buch von der deutschen Poeterey“ auch hatte, ich glaube nicht, daß es die Reform der deutschen Metrik, sein dauerndes Verdienst, gewesen ist, was ihm seinen Ruhm schuf, es waren in der That seine Gedichte, so nüchtern und kalt, rhetorisch und antithetisch sie uns heute erscheinen: das ganze damals lebende Geschlecht, soweit es überhaupt an der Bildung der Zeit Anteil hatte, mußte, wie schon einmal gesagt, mit einem auch wohl von uns nachzufühlenden Erstaunen, mit Rührung und Freude erkennen, daß auch in der alten deutschen Heldensprache Ähnliches wie in der lateinischen, in der italienischen und französischen möglich sei, sie lasen, um es kurz zu sagen, Opitz durch die Brille ihrer gelehrten Schulbildung, und siehe, es war alles gut und vortrefflich. Mitten in den Greueln des dreißigjährigen Krieges war ihnen eine neue deutsche Poesie erblüht, und je böser die Zeit war, um so mehr hing ihr Herz daran. Opitz war aber auch der Mann, seinen Zeitgenossen Respekt einzuflößen: die Aufnahme, die er von Jugend auf überall fand, thut entschieden dar, daß er, wie die Männer des Barockzeitalters überhaupt, ein Virtuose der Persönlichkeit gewesen sein muß. Auch hat er ja sein Ziel früh erkannt und, das muß man ihm lassen, energisch verfolgt. Und er kam vorwärts in der Welt, Gönner, Rang und Titel blieben nicht aus, das ganze gelehrte Deutschland gehörte zu seiner Freundschaft und pries ihn, der von seiner Unsterblichkeit selber felsenfest überzeugt war. Wir finden nun freilich, daß sein Charakter nichts weniger als tadellos gewesen, da er die evangelische Sache in der That verraten hat, wir sehen mit Betrübnis, daß schon der erste Name der neueren deutschen Dichtung durch die Koterie gemacht wird und das papierne Zeitalter nun seinen Anfang nimmt, aber wir wollen doch auch nicht ganz vergessen, daß Opitz der erste gewesen ist,

der für den deutschen Dichter den Platz neben dem Gelehrten mit Entschiedenheit beansprucht und für sich und seinesgleichen, d. h. für die Titelgeschmückten und Erfolgreichen, auch errungen hat. So zog er hin „in sein Elyserfeld, der Pindar, der Homer, der Maro seiner Zeiten", wie ihm Fleming nachsang.

Das war freilich ein anderer Mann und auch ein anderer Dichter. Der Schlesier kalt berechnend, gelegentlich auch gewissenlos, ein fertiger Diplomat, nur immer bedacht, seine „Dignität" zu wahren, zwar in seiner Jugend der Sinnlichkeit seiner Natur hier und da nachgebend, seine „Erotica" aber später einfach als dichterische Phantasieen hinstellend (freilich der Sitte der Zeit gemäß), höchstens durch eine gewisse Sehnsucht nach der Ruhe des Landlebens und einen elegischen Zug menschlich ansprechend — der Sohn des Erzgebirges dagegen ein wahrer, offener, frohherziger Mensch, aufrichtig fromm, aber nichts weniger als ein Verächter der Weltlust, tapfer und unternehmungslustig, die Liebe keck in den Mittelpunkt seines poetischen Daseins stellend, stolz, aber nicht hochmütig, ergeben, aber nicht elegisch resigniert. Mit reicher Dichterkraft ausgestattet, hat Fleming auch ein Dichterleben gelebt, hat die Welt, entlegene Länder gesehen, hat glücklich und unglücklich geliebt, viel wahre Freundschaft erfahren und ist früh, auf der Höhe seiner Kraft, gestorben. Von seinen Liedern dauert manches bis auf diesen Tag: das zum Kirchenlied gewordene Reiselied „In allen meinen Thaten", das allen Deutschen teure „Ein getreues Herz zu wissen", das fromme „Laß dich nur nichts dauren". Aber mit diesen bekannt gebliebenen Stücken ist seine Bedeutung bei weitem nicht erschöpft, man kann sich heute noch in die Sammlung seiner Gedichte einlesen und einleben, seit Walther von der Vogelweide ist Fleming der erste deutsche Lyriker, der als lyrische Persönlichkeit interessiert, und er steht über dem mittelalterlichen Sänger, weil er ganz individuell ist oder doch die Individualität in sehr vielen seiner Gedichte durchscheint. Nein, ganz individuell ist er nicht, die volle lyrische Unmittelbarkeit, die Ergießung des individuellen Lebens direkt ins Gedicht tritt noch kaum bei

Günther und Bürger, tritt doch erst bei Goethe ein, Fleming stellt seine seelischen Zustände im allgemeinen noch durch den „Apparat" der gelehrten Poesie dar, und oftmals verfällt er auch in die Schwächen seiner Zeitgenossen, selbst in leere Reimerei. Aber das ist richtig: seine Individualität scheint durch, es ist echtes Gefühl, es sind dichterische Gaben, nicht bloß Gelehrsamkeit und Technik vorhanden, und so entstehen, wenn auch nicht Gedichte im höchsten Sinne, doch wirkliche Verse, Dichtungen. Und diese Verse sind nicht hart und eintönig wie die Opitzens, sondern vielfach von großem musikalischen Reize. Wer Flemings Poemata durchgeht, findet eine verhältnismäßig große Anzahl gelungener Stücke, vor allem unter den Liebesgedichten. Diese bilden — auch das tritt hier wohl zum erstenmal auf — eine fortlaufende Kette, man kann das ganze Verhältnis Flemings zu Elsabe Niehusen aus diesen Gedichten „rekonstruieren". Mit Vorliebe ist die Form des Sonetts verwandt, durchweg meisterhaft; bis auf Bürgers Molly-Sonette folgt nichts Gleichwertiges. Zahlreich sind dann auch Flemings Reisegedichte, in die seine Liebesgeschichte vielfach hineinspielt. Selbst unter seinen Gelegenheitsgedichten findet sich viel Vortreffliches, es scheint, als habe bei fast allen das Herz mit gedichtet. Eines der größeren Stücke, „Die livländische Schneegräfin", ist geradezu ein Idyll im Voßschen Stil. Nehmen wir dann noch die kräftigen patriotischen Gedichte — das Sonett auf König Gustav Adolfs Tod halte ich für eines der markigsten Stücke, die je bei dem Tode eines großen Mannes gedichtet wurden, und vergleiche ihm nur noch des Dichters Grabschrift —, so stellt sich das Gesamtbild Flemings wahrhaft imponierend vor uns hin, und wir sind durchaus geneigt, dem Schlußverse der Grabschrift recht zu geben:

„An mir ist minder nichts, das lebet, als mein Leben."

Friedrich von Logau.

Die kleine Gattung des Epigramms oder des Sinngedichts, wie sie Logau so hübsch deutsch getauft hat, erfordert zwar keinen eigentlichen Dichter, aber es kommt doch vor, daß der

Epigrammatist auch ein Dichter ist. Wenn von einem, so gilt das eben von Friedrich von Logau, dem schlesischen Edelmann, der zu Opitzens Zeiten sicher nicht ohne Beeinflussung durch die antike und Renaissancepoesie, von Martial und noch mehr von dem gefeierten Engländer John Owen her, aber doch vor allem seiner Natur und Geistesrichtung gemäß und aus seinem Leben heraus zahlreiche Epigramme schrieb und auf diesem Gebiete trotz Lessing und Kästner der erste unter den Deutschen wurde. Logau diente den Herzogen von Brieg und Liegnitz, und die Höfe sind immer eine Geburtsstätte des Epigramms gewesen, wenn auch nicht jedes in Reime gefaßt wurde; so sind viele Epigramme des Dichters ein Niederschlag des Hoflebens, wie er selbst berichtet, oft nächtlichen Gedanken entsprungen. Weiter aber fiel Logaus Leben zum größten Teile in die Zeit des dreißigjährigen Krieges, dessen Ende der Dichter nur wenige Jahre überlebte, und auch dieser, die sittliche Verwilderung in seinem Gefolge bot Stoff genug zu Epigrammen, wie er denn auch die Verwendung dieser kleinen Form, die der Not der Zeit gewissermaßen Seufzer zu leihen verstattete, nahelegte. Wer kann große Satiren schreiben, wenn er selbst in ärgster Bedrängnis ist? Aber sich durch einen treffenden Spruch geistig zu befreien ist immer noch die Möglichkeit. Logau, obwohl er zunächst Liebesgedichte geschrieben, muß die Form des Epigramms geradezu liebgewonnen haben — sie hat übrigens auch von Natur die Eigentümlichkeit, einen für sie geeigneten Geist ganz in Beschlag zu nehmen —, und so legte er sein ganzes Leben und seine ganze Persönlichkeit in sie nieder: Seine Sinngedichte enthalten nicht bloß Gedanken und Witz, sondern auch Stimmungen, wie er denn z. B. das neue Jahr mit Epigrammen, wie andere mit Oden, zu begrüßen pflegt, er schildert in prägnanten Zügen seine Zeit, und zwar so, daß wir merken, er sei mit ihren unangenehmen Erscheinungen vor kurzem oder langem selbst zusammengestoßen, er läßt endlich überall seine Gesinnung erkennen, so daß der Rückschluß auf seine Persönlichkeit nicht schwer ist. Wer entdeckte in Lessings Epigrammen mehr von

seiner Persönlichkeit als den kaustischen Witz, aber freilich, für Lessing war die Form in der That zu klein.

Ich habe oben bei Freidank an Logau erinnert und diesen unter des mittelalterlichen Dichters Nachfolgern genannt. Freidank hat noch nicht eigentliche Epigramme, da diese Form (im engern Sinne) als freies Spiel des Witzes moderne Naturen (die auch bei den Alten, aber nicht im Mittelalter zu finden sind), die Fähigkeit der scharfen Antithese fordert, aber Freidank hat doch schon den scharfgeprägten, auf Beobachtung und Erfahrung ruhenden Spruch, und in diesem ist auch Logau Meister, obwohl man aus seinen dreitausendfünfhundertdreiundfünfzig Sinngedichten allerdings kaum ein Werk wie die „Bescheidenheit" zusammenstellen könnte. Logau hat auch den frommen Spruch Freidanks, der das intimere Verhältnis zu Gott und Welt ausspricht — er klingt bei ihm resignierter als bei dem mittelalterlichen Dichter, und man könnte hier und da vielleicht sogar von Weltschmerz reden. Einzelne Beurteiler haben gefunden, daß die Spruchweisheit Logaus stärkste Seite sei und nicht das Epigramm, das bei ihm zu allgemein ausfalle, und ich will nicht gerade widersprechen, da die Sprüche Logaus in der That zum Teil ganz vorzüglich und einige sogar noch heute auch in der Form „wie neu" sind. Doch gebe ich andererseits nicht zu, daß seine Epigramme, worunter ich zunächst seine strafenden, spottenden, höhnenden Verse verstehe, zu allgemein seien; sie treffen, wenn nicht bestimmte Personen, doch ganz bestimmte Typen und Verhältnisse, treffen sie aus ehrlichem deutschen Zorn heraus, und das ist durchaus genügend — die persönliche Spitze ist kein Erfordernis des Epigramms, dessen Göttin die Boshaftigkeit sein kann, aber nicht zu sein braucht. Logau giebt uns den Krieger des dreißigjährigen Krieges, den Hofmann, den Kavalier überhaupt, wie er war, und noch viele andere Typen, männliche wie weibliche, dazu, er wagt ein offenes Wort über die Alamodesucht, die Vermengung der deutschen Sprache mit fremden Ausdrücken, die Nachäfferei des Französischen, ja, über rein politische Dinge, wie den Steuerdruck

nach dem Kriege, und er sorgt in der Regel, daß seinem Pfeil der Widerhaken nicht fehle — mehr ist nicht not, zur Selbsterkenntnis und Erkenntnis der Zeit beizutragen ist das Höchste, was der Epigrammatiker kann. Allerdings fehlen auch die, wie Gervinus sagt, „abgedroschenen Witze über die Kahlköpfe, Bastarde, Geizigen, gehörnten Männer, bösen (und feilen) Weiber, Ärzte und Juristen“ nicht, selbst das berühmte Epigramm auf die lange Nase ist vorhanden, aber Logau bringt alles sehr nett heraus, ja, in seinen erotischen Epigrammen finden wir oft eine äußerst ansprechende, altväterische Galanterie, die für uns jetzt großen Stimmungswert hat, wie denn auch Gottfried Keller eines von ihnen als Thema seines bekannten Novellencyklus verwandte. Am meisten fesselt bei Logau natürlich alles, was auf Zeit und Leben Bezug hat, was den deutschen Mann zeigt — dessen ist sehr viel vorhanden, Logau hatte eine sehr richtige Empfindung deutschen Wesens, wie alle Besten dieser alamodischen Zeit, und auch wir neuen Deutschen möchten wohl noch gelegentlich mit einstimmen, wenn er sagt:

„Bleibt beim Saufen, bleibt beim Saufen, sauft, ihr Deutschen, immerhin!
Nur die Mode, nur die Mode laßt zu allen Teufeln ziehn!“

Ein Stück Unkultur ist immer noch besser als entnervende Überkultur.

Friedrich von Spee und Angelus Silesius.

Die beiden bedeutendsten dichterischen Erscheinungen, die in Deutschland die Gegenreformation vertreten, sind der rheinische Jesuit Friedrich von Spee und der schlesische Konvertit Johann Scheffler, der sich Angelus Silesius nannte. Es sind alle beide Männer, die auch bei den Evangelischen auf wärmere Anteilnahme rechnen können, denn wenn auch Spee das Bistum Hildesheim rekatholisiert und Scheffler seine früheren Glaubensgenossen aufs bitterste bekämpft hat, so darf man doch ihre Überzeugungstreue, die innere Notwendigkeit, die all ihrem Handeln und Dichten zu Grunde liegt, keinen Augenblick bezweifeln. Spee, der ältere der beiden, ist die Idealgestalt eines katholischen

Geiſtlichen: Vornehmer Herkunft, einem alten rheiniſchen Geſchlecht entſprungen, widmet er ſein ganzes Leben nicht bloß der Kirche, ſondern chriſtlichen Liebeswerken und ſtirbt in Ausübung ſolcher an einer peſtartigen Krankheit verhältnismäßig jung. Seines Namens Gedächtnis hat vor allem ſein Auftreten gegen die Hexenprozeſſe erhalten — es wird erzählt, daß er auf eine Frage des Domherrn Philipp von Schönborn, ſpäteren Kurfürſten von Mainz, woher er ſchon vor dem vierzigſten Jahre eisgraue Haare habe, antwortete: „Der Gram hat meine Haare grau gemacht darüber, daß ich ſo viele Hexen habe müſſen zur Richtſtatt begleiten und habe unter allen keine gefunden, die nicht unſchuldig geweſen.“ Trotz ſeines Berufs geht er im Grunde fremd durch die Welt, ein einſamer Menſch, die Augen ſtetig zum Himmel emporgerichtet, das Herz voll Liebe zu Jeſu, nur in der Natur noch den Widerſchein des Göttlichen erblickend, und ſo wird denn auch ſeine Poeſie. Scheffler iſt bei all ſeinem Myſtizismus dem Leben weniger fremd; er verkehrt in einem Kreiſe Gleichgeſinnter, dem Frankenbergſchen Kreiſe, der wie er mit dem herrſchenden Luthertum unzufrieden iſt, er tritt zum Katholizismus über, weil dieſer eher Raum für ſeine eigentümlichen Überzeugungen hat, er erntet die Früchte ſeines Übertritts, erhält den Titel eines kaiſerlichen Leibmedikus und wird ſpäter biſchöflicher Rat und Stiftsherr — dennoch kann man ſich auch ſein Leben kaum anders denken, und jedenfalls hat das Beſte ſeiner Poeſie nichts weniger als ſpezifiſch-katholiſchen Charakter. Vergleicht man beide Männer mit den hervorragendſten gleichzeitigen Erſcheinungen des Proteſtantismus, beiſpielsweiſe mit einem Paul Gerhardt, ſo kann freilich kein Zweifel ſein, daß dieſe viel feſter im Leben ſtehen, daß die Katholiken trotz ihrer großen Begabung auch nicht im entfernteſten die gleiche Wirkung auf ihr Volk und ihre Zeit geübt haben, Sondererſcheinungen waren und geblieben ſind.

Spees „Trutznachtigall“ wird zur Zeit wieder außerordentlich hochgeſchätzt und verdient es unzweifelhaft, wenn man das,

was Opfer an die Zeit darin zu sein scheint, wegdenkt und nur das Talent des Dichters ins Auge faßt. Dieses war sicherlich groß, Spee hatte, was noch selten in dieser Zeit war, dichterische Anschauung, er konnte seine Empfindungen an sinnliche Vorstellungen aus Natur und Leben anknüpfen, er schafft für die Phantasie, wo seine poetischen Mitbewerber bestenfalls durch Wahrheit der Empfindung, die sich in schlichter, nur hier und da durch Bilder gehobener Sprache ergießt, fortreißen. Sein „Trauergesang von der Not Christi am Ölberg in dem Garten" („Bei stiller Nacht zur ersten Wacht") ist vielleicht das beste Gedicht der Zeit — man sieht Christus, man hört ihn mit Gott und mit seiner Mutter reden, alles, was er spricht, wirkt ganz unmittelbar („Ein Kreuz mir vor den Augen schwebt", „Viel Ruten, Geißeln, Skorpion mir in den Ohren sausen"), in einer grandiosen Klage schließt das Gedicht ab:

„Des Mondes Glanz verschwindet ganz,
Er mag vor Leid nicht scheinen;
Der Sterne Heer nicht glänzet mehr:
Sie wollen mit mir weinen.

Nicht Vogelsang noch Freudenklang
Vernimmt man in den Lüften,
Das wilde Tier härmt sich mit mir
In Steinen und in Klüften."

Selbst wenn man hier den Einfluß des deutschen Volksliedes und lateinischer Kirchengesänge gebührend in Anschlag bringt, bleibt doch Spees eigenes Verdienst unendlich groß; schon formell steht dem Gedicht wenig gleich. Aber dergleichen Vollendetes findet sich eben in „Trutznachtigall" auch nichts mehr und wohl überhaupt nicht bei Spee — es kommen noch die in das „Güldene Tugendbuch" eingefügten Lieder in Betracht; im allgemeinen müssen wir uns, wenn wir ihn heute lesen, an einzelnen schönen Strophen der sehr oft sehr breiten Lieder erfreuen. Man preist vor allem des Dichters Naturempfindung und -schilderung, und gewiß, er ist daran reicher als irgend ein Zeitgenosse, ihm, dem einsamen Mönch mit der himmlischen

Sehnſucht im Herzen, ſind Sonne, Mond und Sterne, Bäche und Nachtigallen das ewige Lob Gottes, und er weiß ſie in ſeinen Verſen mannigfaltig und prächtig zu verwenden. Aber er prunkt auch mit ihnen, er überladet, wie der Barockgeſchmack überhaupt, und ſo ſtellt ſich für uns Monotonie ein; ebenſo, wie er die Kunſt der Form übertreibt und dabei ſpieleriſch und tändelnd wird. Außer vom Volkslied und vom lateiniſchen Kirchengeſang hat er nämlich auch von der neulateiniſchen chriſtlichen Poeſie und vor allem von der italieniſchen Barocklyrik die ſtärkſten Einflüſſe erfahren, und ſo ſteht überall neben der Kunſt die Manier, neben der ſchlichten Einfalt die gemachte Naivetät, neben der wahren Empfindung die Süßlichkeit, und wenn wir nun gar nicht bloß Unterredungen von Hirten oder vielmehr veritabeln Schäfern über religiöſe Gegenſtände, ſondern Chriſtus ſelber als den jungen Hirten Daphnis vorgeſtellt erhalten, ſo wenden wir uns doch von dieſer ganzen Poeſie als trotz ihrer ſubjektiven Wahrheit unwahr und geſucht ab. Man erinnert bei Spee an das hohe Lied und an die Minneſänger, das iſt alles ganz ſchön, wir aber ſind ſeit Luther Kraft und ſchlichte Menſchlichkeit in religiöſen Dingen gewohnt, und bei Spee finden wir doch zuletzt nur manierierte Schönſeligkeit, ja, die Mode.

Der höchſt unangenehmen geiſtlichen Schäferpoeſie hat auch Johann Scheffler in ſeiner „Heiligen Seelenluſt oder geiſtliche Hirtenlieder der in ihren Jeſum verliebten Pſyche“ reichlich Tribut gezollt, auch er überträgt, dabei viel weniger naiv als Spee, die Inbrünſtigkeit, oder ſagen wir derber die Brünſtigkeit der irdiſchen Liebe auf die zu Jeſus und tändelt um das Heiligſte herum. Selbſt in ſeinen beſſeren, d. h. den dem evangeliſchen Kirchenlied naheſtehenden Geſängen — und das thun die Schefflers doch vielfach, im Gegenſatz zu der rein perſönlichen Poeſie Spees — finden ſich gelegentlich Strophen wie:

„Reich mir deinen ſüßen Mund,
Thu mir deine Liebe kund,
Drück mich an die zarte Bruſt,
Die mir ewig ſchaffet Luſt.“

Andere Lieder, wie „Mir nach, spricht Christus, unser Held“ und „Liebe, die du mich zum Bilde“, sind dagegen schlicht und kräftig, und stehen denn auch in allen evangelischen Gesangbüchern. — Als das Hauptwerk Scheffflers gilt sein „Cherubinischer Wandersmann“ oder „Geistreiche Sinn- und Schlußreime“, wie der Titel der ersten Auflage lautete, eine Sammlung geistlicher Epigramme in Alexandrinern. Manche, u. a. Gervinus, haben über ihren poetischen und menschlichen Wert sehr absprechend geurteilt: Unsinnliche Bilder und bildliche Abstraktionen, sinniger Unsinn und tautologische Widersprüche, heißt es da, und als Mittelpunkt der ganzen Lehre Scheffflers erscheine das „Ruhe ist das höchste Gut“ oder die Heiligsprechung der göttlichen Faulheit, der Faulheit in Gott, wie man noch besser sagen würde. Doch ist das alles eine große Einseitigkeit: Scheffflers Buch bildet, von den mittelalterlichen Mystikern und Valentin Weigel und Jakob Böhme, in der Form von Daniel Sudermann und Daniel von Czepko beeinflußt, doch die Höhe einer Entwicklung, ist gewissermaßen ein mystisch-pantheistisches Handbuch, in dem die dem Dogmatischen abgewandte Gläubigkeit der Zeit, die schrankenlose Hingabe der Seele an Gott und die göttliche Liebe einen in seiner Art vollendeten Ausdruck gefunden hat. Tiefsinn und Stimmungsgewalt kann niemand dem Buche absprechen, auch gewinnen sehr viele der Sprüche eine durchaus glückliche Form, so daß sie noch heute wenigstens anregend wirken können. Darüber soll man nun allerdings die Kehrseite nicht vergessen: so lebendig und wahrhaft Scheffflers Pantheismus ohne Zweifel ist, er führt an tiefen Abgründen vorüber, ja in sie hinein, und man fühlt sich allerdings vielfach versucht, die Art, wie der Dichter sich und Gott durcheinander bringt, nicht Kühnheit, sondern fast Ruchlosigkeit zu nennen. Charakteristisch ist da vor allem, wie Gott ihm nicht genügt, sondern er sich eine „Übergottheit“ denkt:

„Was man von Gott gesagt, das gnüget mir noch nicht:
Die Übergottheit ist mein Leben und mein Licht“

und

„Wo Gott mich über Gott nicht sollte wollen bringen,
So will ich ihn dazu mit bloßer Liebe zwingen."

Man kann immer mit einiger Sicherheit annehmen, daß, wo ein Über-, sei es -gottestum, sei es -menschentum auftaucht, es mit dem Göttlichen und dem Menschlichen bedenklich steht. So wird man sich denn auch nicht wundern, daß ein moderner Decadent den alten Scheffler neu herausgegeben hat. Das ist gewiß, die wahrhaft Großen der Menschheit haben die „Überbegriffe" niemals gebraucht, sie haben Gott gegeben, was Gottes, und dem Menschen, was des Menschen ist, und je höher sie kamen, desto frömmer sind sie geworden. Deshalb sind sie nun freilich auch nicht so interessant wie die wirklichen und die vermeintlichen Titanen, zu denen Johann Scheffler aber doch wohl nur in gewissen Stunden seines Lebens gehört hat.

Paul Gerhardt.

Wenn man neben Luther als evangelischen Liederdichter Paul Gerhardt, neben „Ein feste Burg ist unser Gott" „Befiehl du deine Wege" gesetzt hat, so hat man in mehr als einer Beziehung recht gethan. Zunächst, die beiden Männer ergänzen sich wie Glaube und Liebe, wie Kraft und Milde; wohl war auch Paul Gerhardt ein Mann, seinem Bekenntnis treu, und ob es ihn Amt und Brot kostete, aber er steht doch im Ganzen neben dem feurigen Kämpfer Luther als der friedliche Sänger, er gewinnt keine persönliche Bedeutung — geschweige denn, daß er eine Welt bewegte —, tritt nicht über den engen Kreis seiner Seelsorgerschaft hinaus. So empfängt auch sein Lied nicht den Stempel einer gewaltigen Persönlichkeit, aber es wird aus spezifisch-dichterischer Begabung — die Luther, wie wir sahen, doch am Ende nicht hatte — und aus reicher subjektiver Empfindung geboren. Man hat gesagt: Bei Luther ruft die Gemeinde zu Gott, bei Gerhardt redet der Einzelne, vom objektiven Bekenntnisliede sei der Übergang zum subjektiven Erbauungsliede erfolgt; das ist richtig, wenn man nur nicht übersieht, daß die Gemeinde so gut zu Gott durch Luthers Persönlich-

keit emporgerissen wird, wie sich die Einzelnen im Liede Gerhardts zusammenfinden, wenn man die Entstehung der besten Lieder Luthers aus tiefster seelischer Erregung und der Gerhardts aus reinster Stimmung nicht zu Gunsten einer bewußten Aufgabe wegdisputiert. Kirchenlieder sind eben auch Lyrik und ästhetisch wie alle andere Lyrik zu betrachten und zu beurteilen, mag ihnen immer ihre Bestimmung einen besonderen Charakter aufprägen. Im übrigen steht nichts im Wege, bei Luther an die Kirche, bei Gerhardt an das Pfarrhaus, an das evangelische Haus überhaupt zu denken: Das ist ja das Große der Reformation, daß sie das deutsche Haus in einem viel schöneren und reineren Sinne auferbaute, als es die mittelalterliche Menschheit gekannt hatte. Das Jahrhundert nach Luthers Tod und noch ein zweites dazu gelten als die traurigsten und wüstesten der deutschen Geschichte, und ich bin wenig geneigt, ihren Lobredner zu spielen; auch will ich die evangelische Orthodoxie mit ihrer Streitlust und geistigen Enge nicht in Schutz nehmen — blickt man aber während dieser Zeit ins Einzelleben, in Gemeinde und Haus hinein, so findet man immerhin manches Erfreuliche, manchen guten Hirten und manche fromme Herde. Wie hätte das deutsche Volk auch die schlimme Zeit überstehen und sich neu emporarbeiten können, wenn das Fundament der Gesellschaft, Haus und Familie, zerstört gewesen wäre? In seinem Pfarrhause denke man sich denn auch Paul Gerhardt, oder vielleicht noch besser in seinem Pfarrgarten, sein Herz an der Sommerluft erfreuend und Lieder zu Gottes Preise dichtend — daß er dabei auch ein Pfeifchen rauchte, mochte seine Amtsbrüder entsetzen, uns vervollständigt es nur das Idyll. Was kümmert es uns, daß dieser schlichte, fromme Mann auch einmal Händel mit dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg hatte? Seine Lieder gingen in alle Welt, und zwei Jahrhunderte lang sind sie nicht bloß in der Kirche, sondern auch in tausend deutschen Bürger- und Bauernhäusern, wenn es Abend geworden, das Licht angezündet war und die Kinder ins Bett sollten, erklungen. Noch

Hebbel berichtet, daß ihm, als er zum erstenmal der Mutter die Stelle

„Die goldnen Sternlein prangen
Am blauen Himmelssaal“

aus einem Abendsegenbuche vorlas, die Ahnung aufgegangen, was Poesie sei — und in der That, wo lägen für das kindliche Gemüt Poesie und Religion dichter beisammen als im evangelischen Kirchenliede? Gerhardt ist nicht der erste und einzige, der evangelische Hauslieder geschrieben, aber die seinigen sind wohl immer die beliebtesten gewesen.

Über Größe und Art seiner dichterischen Begabung ist es nicht so leicht, ein Urteil abzugeben, und so haben ihn die meisten Litteraturhistoriker einfach gelobt. Scherer nennt ihn „nicht hervorragend originell“ und sagt, daß er hinter Luther an Ernst und Kraft, hinter Spee an Wohllaut zurückstehe, spricht ihm dann aber doch einen herrlich weichen harmonischen Ton zu, „wobei die friedliche Einstimmung mit Gott alle Worte und alle Gedanken in ein sanftes Klingen aufzulösen scheint, das uns umgiebt wie milde Abendluft: ‚Nun ruhen alle Wälder‘“. Das alles stimmt einigermaßen, ist aber einseitig. Selbstverständlich hat Gerhardt, wie alle seine Vorgänger, Psalmen und katholische Lieder, wie die Hymnen des heiligen Bernhard von Clairvaux an die Gliedmaßen des Herrn Jesu, umgedichtet, und ebenso selbstverständlich hat er die Einflüsse der vorangegangenen reichen evangelischen Liederdichtung erfahren, aber wer vermißte beispielsweise bei dem mächtigen Gesange: „O Haupt voll Blut und Wunden“, der die Umdichtung einer jener Hymnen ist, die Originalität? Luthers Kraft hat er nicht, aber doch im Ganzen seinen Ernst, und den spielenden Spee übertrifft er sicher an Kraft. Der Vergleich mit diesem ist fruchtbar, da das tertium comparationis, eine innige Liebe zu Jesu vorhanden ist: Ich stehe nicht an, Spees Talent höher zu schätzen, ein Gedicht wie „Bei stiller Nacht zur ersten Wacht“ hätte Gerhardt nie zu stande gebracht, er hat nicht die Anschaulichkeit, die Sinnlichkeit Spees, auch nicht die Beherrschung der Technik oder, sagen wir

mit Scherer, den Wohllaut dieses Katholiken. Aber trotzdem ist seine Poesie im Ganzen viel erfreulicher und gesunder, ist unmittelbar hervorbrechende natürliche Empfindung, die sich, dem norddeutsch-protestantischen Charakter entsprechend, zwar etwas verstandesgemäß und breit, aber doch immer überzeugend und oft fortreißend gestaltet. Ja freilich, die moderne Forderung, daß ein lyrisches Gedicht das Elementarste gleichsam krystallisiert gebe, darf man an Paul Gerhardts Gesänge nicht, darf man überhaupt wohl an kein Kirchenlied stellen, aber wahre Empfindung in angemessener poetischer Form enthalten sie, sind also Dichtung. Spee strebt in höherem Maße nach Kunst — die man auch einmal in Gegensatz zu Dichtung setzen kann —, verfällt aber dabei rettungslos dem Manierismus. In seiner Art ist übrigens auch Gerhardt ein Meister der Form, seine Verse haben Fluß und doch Halt, sein Strophenbau ist reich und mannigfaltig. Das Wort Scherers vom Ton dann — und der eigene Ton macht vor allem den Lyriker — trifft nicht bloß zu, sondern wäre noch etwas zu erweitern: Über dem Grundton finden sich bei Paul Gerhardt die verschiedensten Einzeltöne, wie es die Erwähnung nur seiner bekanntesten Lieder: „Befiehl du deine Wege“ und „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“, „Ich bin ein Gast auf Erden“ und „Ich singe dir mit Herz und Mund“, „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ und „Ist Ephraim nicht meine Kron“, „Nun laßt uns gehn und treten“ und „O Haupt voll Blut und Wunden“, „Gottlob, nun ist erschollen“ und „Wach auf, mein Herz, und singe“, „Warum sollt' ich mich denn grämen“ und „Wie soll ich dich empfangen“, „Geh aus, mein Herz, und suche Freud“ und „Nun ruhen alle Wälder“ ohne weiteres darthut. Wie der Dichter so ziemlich in allen Gattungen des evangelischen Kirchenliedes vortreffliche Stücke geschaffen, alle in dem jeder Gattung angemessenen besonderen Ton, so hat er in ein paar Gedichten, in „Geh aus, mein Herz, und suche Freud“, in dem die Naturschilderung, ganz in der Art, wie sie noch über ein Jahrhundert fortging, einen breiten Raum einnimmt, und in seinem „Frauenlob“ gezeigt,

daß er auch mit den besten weltlichen Lyrikern seiner Zeit um die Palme hätte ringen können. Nur der einzige Paul Fleming wäre vielleicht weiter gekommen, wenn er nicht so früh gestorben wäre. Alles in allem ist Paul Gerhardt die harmonischste Dichtererscheinung seines Jahrhunderts, ein wahrhaft gläubiger, frommer, milder Mensch, mit jener schönen Freudigkeit im Herzen, die schon diesem Leben einen Vorgeschmack der Seligkeit verleiht. Das ist es, was ihm seine ungeheure Wirksamkeit verliehen hat. Immerhin mag man ihn als Dichter einen Eklektiker nennen, aber in unserem modernen Sinne ist er es nicht: Er sang nicht, wie beispielsweise Geibel, die Töne anderer, Größerer, die vor ihm gewesen waren, nach, sondern er faßte die besten Kräfte seiner Zeit, die eine deutsche Dichtung in Sprache und Form erst neu entstehen sah, zusammen und ward so ein Vollender. In der That ist das evangelische Kirchenlied nicht über ihn hinausgekommen, ja, noch unsere neuere geistliche Dichtung, die Geroks z. B., führt zum Teil auf ihn zurück — oder erkennt man in dem bei Gerok viel gebrauchten nichtreimenden Refrain nicht Gerhardts Muster aus „Gieb dich zufrieden“ wieder? Auch die weltliche Lyrik hat Paul Gerhardt vielfach beeinflußt, Claudius' Abendlied z. B. kann seine Abstammung gar nicht verleugnen, und in „Wach auf, mein Herz, und singe“ und „Nun laßt uns gehn und treten“ lesen sich einzelne Strophen völlig, als wären sie vom Wandsbecker Boten.

Andreas Gryphius.

Andreas Gryphius vertritt nach Scherer das, was der dreißigjährige Krieg von dem ohne ihn möglichen deutschen Shakespeare übrig ließ, und selbst der bedächtige Gervinus meint, der Schlesier würde unter günstigeren Umständen Shakespeare näher gekommen sein. Ich habe schon ausgeführt, was ich von den nachträglichen Shakespeare-Hoffnungen für unsere dramatische Frühentwicklung halte, und will, was im besonderen Gryphius anlangt, nicht verschweigen, daß mir jede Erinnerung an Shakespeare bei ihm durchaus unangebracht scheint. Hätte er

ein Shakespeare verwandtes Talent — und auf das Talent kommt es doch an — besessen, so würde es ihm das Vorbild des Holländers Vondel und weiter das Senecas nie angethan haben, er würde niemals ein reiner Rhetoriker, was er in seinen Tragödien doch zweifellos ist, geworden sein, Handlung und Charakteristik würden die Rhetorik, wenn auch nicht besiegt — das hätte der Zeitgeschmack nicht zugelassen —, doch wenigstens kräftig unterbrochen haben. Aber ein deutscher Corneille hätte Gryphius meines Erachtens, wenn damals in Deutschland die Verhältnisse dem Drama nicht völlig ungünstig gewesen wären, recht wohl werden können, er würde sogar gegen den Franzosen noch einen Vorzug besessen haben, da ihm auch ein vortreffliches komisches Talent zu eigen war. Die dramatische Anlage der beiden Dichter halte ich für enge verwandt, sie haben beide den Zug nach dem Würdevollen, Erhabenen, Prächtigen, Starken, und ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß Gryphius bei weniger trüben Lebensschicksalen und einer reicheren ästhetischen Kultur auch Maß und Geschmack gelernt haben würde. Nun freilich verfiel er, unter dem Einfluß Senecas, völlig dem Düsteren und Schrecklichen und gab statt fortschreitender Handlung wesentlich nur lose zusammenhängende rhetorische Ausführungen, die zwar wahre Empfindung und Kraft nicht ganz vermissen lassen, aber eigentlich dramatisch doch noch nicht sind. Man mag die französische tragédie noch so gering schätzen, sie, die besten Stücke Corneilles z. B. stehen doch unbedingt unendlich viel höher, sie sind wirkliche Kunst, während Gryphius' Tragödien doch immer erst Ansätze dazu sind. Eine Art tragischen Grundgedankens — die Unbeständigkeit und Vergänglichkeit aller irdischen Dinge und daß der Mensch zum Leiden bestimmt sei, durch standhaftes Dulden aber die himmlische Krone gewinne — ist vorhanden, ja, sogar stark ausgeprägt, aber der eigentlich dramatische Geist fehlt noch vollständig.

Im übrigen ist gar kein Zweifel, daß Andreas Gryphius als Dichter an und für sich die Höhe der schlesischen Schule

nicht bloß, sondern seines ganzen Jahrhunderts bezeichnet. Auf einzelnen Gebieten mögen ihn einzelne übertreffen — Fleming ist z. B. gewiß ein glücklicher beanlagter Lyriker —, aber an Macht der Persönlichkeit im Ganzen, an Stärke des Naturells, kurz, an Kraft ist keiner seiner Zeitgenossen ihm vergleichbar. Er ist ganz ausgesprochen ein Poet, der vollständig auf sich selbst steht, keiner der Einflüsse, die er erfährt, berührt sein innerstes Wesen, er nimmt überhaupt nur das Wahlverwandte auf, von der leichten Aneignungsgabe, die fast alle Dichter der Zeit besitzen, ist bei ihm keine Spur. Streifen wir ihm das Zeitgewand ab, so berührt er ganz unglaublich modern: So wie hier, aus innerer Notwendigkeit heraus, unter dem Zwange einer bestimmten Weltanschauung wird auch heute noch gedichtet, die Poesie, die bis ins kleinste hinab Selbstbekenntnis ist, hat in Andreas Gryphius ihren ersten Vertreter gehabt, die Renaissancepoesie, die immer das klassische Muster und zugleich auch die künftige Unsterblichkeit vor Augen hat, ist durch ihn überwunden. Was das zu Wege brachte, war außer seiner Natur auch sein Leben: Sein Vater starb, als der Knabe fünf Jahre alt war, wie man annahm, durch Gift, auch die Mutter lebte nicht lange, Kriegsnot und Pest trieben den Schüler von einem Orte zum andern. Sehr frühreif, wurde er mit einundzwanzig Jahren kaiserlich gekrönter Poet, Doktor der Philosophie und geadelt; das erweckte ihm dann wieder Neider und Feinde und setzte ihn allerlei Verfolgungen aus. Er verließ die Heimat und Deutschland, sah Holland, Frankreich, Italien, erwarb sich eine gewaltige Gelehrsamkeit und nach und nach auch einen festbegründeten Ruf. Nach neun Jahren in die Heimat zurückgekehrt, verheiratete er sich und erhielt nun auch als Syndikus des Fürstentums Glogau eine angemessene Stellung. Aber nur noch vierzehn Jahre erfreute er sich eines ruhigeren Daseins, er starb, erst achtundvierzig Jahre alt. Völlig hat er den in der Jugend eingesogenen Pessimismus kaum überwunden.

Ein treuer Spiegel seines Wesens und Lebens ist vor allem seine Lyrik. Da ist fast kein Gedicht, das nicht ganz

persönlich wäre, die üblichen poetischen Exercitien fehlen jedenfalls vollständig. Die Lieblingsform Gryphius' war das Sonett — wir haben deren vier Bücher von ihm, drei mit weltlichen und eins mit geistlichen (auf die Sonntage des Kirchenjahres geschriebenen) Sonetten. Die weltlichen geben im Ganzen seine Entwicklung; schon die Überschriften — einmal nacheinander: „Der Tod", „Das jüngste Gericht", „Die Hölle" — zeigen an, im Banne welch düstrer Gedanken er sich fortwährend befand. Poetisch zeichnen sich alle durch strenge Geschlossenheit des Gedankens, Wucht und reichen Schmuck des Ausdrucks aus. Gryphius' Gesänge und Lieder sind meistens geistlich; am bekanntesten ist das Vanitas, vanitatum vanitas überschriebene Lied („Die Herrlichkeit der Erden muß Rauch und Asche werden") geblieben. Ein Cyklus von 19 Stücken betitelt sich „Thränen über das Leiden Christi" und trägt einen schlicht-epischen Charakter. Von Epigrammen finden wir drei Bücher; darunter auch wieder viel Persönliches und Geistliches, nur ein Teil im hergebrachten Stoffkreise dieser Gattung. Gryphius' Satiren (Strafgedichte) sind außerordentlich scharf und so konzentriert, daß man Mühe hat, die einzelnen Züge deutlich zu erkennen.

Von den Tragödien gehören die beiden ersten „Leo Armenius" und „Katharina von Georgien" noch seinen Reisejahren an. Die erste ist ein „Fürstenmordschauspiel", wie auch das dritte Stück „Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus, König von Großbritannien", die zweite eine Märtyrertragödie wie in ihrer Art auch die fünfte und letzte „Der sterbende Ämilius Paulus Papinianus". Vereinzelt steht die Novellentragödie „Cardenio und Celinde oder unglücklich Verliebte". Den Grundcharakter aller Stücke haben wir im Eingange bereits hinreichend kennen gelernt, eine genauere Untersuchung der einzelnen Stücke aber lohnt sich kaum, da sie längst nicht mehr leben. Gryphius' Größe erkennen einzelne Litteraturhistoriker vor allem in manchen echt königlichen Reden der Katharina von Georgien, andere schätzen die mittleren Akte von „Cardenio und Celinde" am meisten, die in der That scenisches Leben be-

sitzen, „Carolus Stuardus“ wird überall als ein Gelegenheitsstück erklärt, aber die die Bedeutung des Ereignisses richtig schätzende Einsicht des Dichters und seine Gesinnung gelobt. Man sucht doch in allen Stücken vergeblich nach solchen Elementen, die heute noch fesseln können: die Reden sind zu lang, zu monoton, zu schwülstig, die lyrischen Chöre überflüssig, die häufigen Geistererscheinungen und dergleichen erscheinen uns zu äußerlich. Wenn ein Dichter, so beweist Gryphius, daß eine Tragödie, die leben soll, nur aus einer reichen Kultur heraus geboren werden kann, eine vorangehende gewaltige dramatische Entwicklung voraussetzt.

Dagegen sind Gryphius' Lustspiele, die er in seinen späteren Jahren schreibt, heute noch genießbar, mehr oder minder freilich. Am höchsten steht von ihnen das Scherzspiel in schlesischem Dialekt „Die geliebte Dornrose“, das mit dem Versluſtspiel „Das verliebte Gespenst“ äußerlich (die Akte wechseln ab) verbunden ist und zu einer fürstlichen Hochzeit aufgeführt wurde. Hier haben wir, im Anschluß wohl an holländische Muster, ein treues Bild ländlichen Lebens, einfache, man möchte sagen, naturalistische Handlung, überzeugende Charaktere — der Schlesier Gerhart Hauptmann hat alle Ursache, in seinem Landsmanne Gryphius den seine Dichtung historisch und ästhetisch „begründenden“ Vorgänger zu verehren. Nach der „Dornrose“ ist die „Absurda comica oder Herr Peter Squenz“ am höchsten zu schätzen, die sicher nicht ohne Einwirkung der Rüpelkomödie in Shakespeares Sommernachtstraum entstanden ist, aber für Gryphius' Humor und Witz, dann auch für seine herbe (allerdings damals zum Teil berechtigte) Verachtung des Volkstümlichen Zeugnis ablegt. Der auch viel gerühmte „Horribilicribifax“ ist als Ganzes, als Drama nicht viel wert, da er mit seinen vielen Liebespaaren ganz unübersichtlich wirkt, aber er enthält lebensvolle Scenen und neben manchen Schablonen in den beiden militärischen Bramarbassen doch ein paar ergötzliche Charaktere. „Das verliebte Gespenst“ beweist nur, daß Deutschland für die höhere Komödie so wenig reif war wie für die Tragödie.

Gryphius ist bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein hochgeschätzt, aber da wohl nur noch selten gelesen worden. Sein Schicksal war das des ausgesprochenen Kunstdichters, der zu früh kommt und keinen Boden in seiner Nation findet. Je höher ein dichterisches, ein künstlerisches Talent steht, um so mehr muß ihm der Weg bereitet, muß die technische Ausbildung der Formen vollendet sein. Daß man diese nicht einfach aus der Fremde herübernehmen kann, ist gleichfalls eine Wahrheit, für die Gryphius' im Ganzen ergebnisloses Schaffen den Beweis giebt. Der im Hinblick auf diesen Dichter vielfach bedauerte Mangel eines deutschen Theaters will die Sache zu äußerlich erklären.

Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen.

Grimmelshausen ist der erste große deutsche Erzähler und der eigentliche Schöpfer des deutschen Romans. Was Fischart noch nicht vermocht hatte: Leben aus eigenem Erlebnis heraus zu gestalten, das vermochte zwei Menschenalter später der hessische Bauernsohn, der, nachdem ihn der Krieg in die Schule genommen und ohne Zweifel durch die wechselndsten Schicksale hindurch und an ihnen vorüber geführt hatte, als Amtmann zu Renchen im badischen Schwarzwald starb. Gekannt hat Fischart das Leben auch, aber es bot ihm nur Material zur Satire; Grimmelshausen schuf aus seinen Erlebnissen und Erfahrungen ein Kunstwerk, das sowohl Entwicklungsgeschichte wie Weltbild war, also die beiden Hauptaufgaben der Romanform vereint. Man könnte den Fortschritt äußerlich erklären wollen: Die Form des Romans hatte eben inzwischen vom Auslande aus ihren Einzug in Deutschland gehalten, und der „Simplicissimus" geht direkt auf den spanischen Schelmenroman zurück. Aber die wahren Kunstwerke kommen nie von außen, sondern von innen: Das deutsche Volk hatte, kann man sagen, in der Zeit zwischen Fischarts und Grimmelshausens Auftreten den ästhetischen Nullpunkt überwunden, wirkliche dichterische Schöpferkraft war wieder erwacht. Unsere Litteraturhistoriker sehen viel-

fach in Grimmelshausens Romanen den Ausgang der alten volkstümlichen Richtung der Litteratur; das ist ganz richtig, der Geist, der diese Dichtung belebt hatte, und ihre Manier starb ab, wenn auch noch nicht mit Grimmelshausen. Aber ästhetisch tritt mit dem „Simplicissimus“ (wie vorher, wenn auch weniger bedeutsam mit Flemings Gedichten) etwas ganz Neues auf: Leben gebiert Leben, persönliche Schicksale den wirklichen Roman. Was kümmern uns der Amadis, die Schäfer- und gelehrten Romane, was selbst der spanische Schelmenroman, ja sogar der gewiß unsterbliche Don Quixote? Wirklich modern ist ihnen allen gegenüber doch erst der Roman des Deutschen Grimmelshausen, der nicht bloß realistisch wie die spanischen Werke, nicht bloß Beobachtung des wirklichen Lebens, sondern die dichterische Gestaltung eines wirklichen Menschenlebens mit dessen vollem Gehalte ist. Ich wenigstens kenne keinen ausländischen Roman vor dem „Simplicissimus“, von dem man das sagen könnte — es wurde ja schon festgestellt, daß wir Deutschen auf dem Gebiete individualistischer Poesie gewöhnlich voran marschieren, freilich meist nur mit hervorragenden Einzelerscheinungen, während das Gros immer erst vom Auslande empfangen und dessen Einwirkungen nach und nach überwinden muß.

Was Grimmelshausen seinem älteren Zeitgenossen Johann Michael Moscherosch verdankt, sehe ich recht gut. Zunächst einmal die Gesinnung: Die „Wunderlichen und wahrhaftigen Gesichte Philanders von Sittewald“ sind vielleicht das Buch gewesen, das auf Grimmelshausen, den jungen, am stärksten gewirkt hat, und man wird ihre nationalen und moralischen Tendenzen fast alle bei dem jüngeren Schriftsteller wieder finden können, höchstens, daß die religiöse Gesinnung bei dem Lutheraner Moscherosch tiefer und stärker ausgebildet ist als bei dem katholischen Konvertiten Grimmelshausen, der nicht umsonst lange genug Abenteurer gewesen war. In dem sechsten „Gesicht“ des zweiten Teils vom „Philander“, dem „Soldatenleben“, darf man denn auch wohl das Grimmelshausen anregende und seinen Stil zunächst bestimmende Werk sehen — hier haben wir

ſchon die realiſtiſchen Bilder aus dem Soldatenleben des dreißigjährigen Krieges (die Achim von Arnim mit einigen Grimmelshauſenſchen Zuthaten ohne Mühe zu einer Novelle umarbeiten konnte), und die ſonſt (abſichtlich?) überladene Darſtellung Moſcheroſchs iſt ſchlicht und fließend geworden. Dennoch bedeutet der „Simpliciſſimus“ noch einen gewaltigen Fortſchritt, eben den, den der wirkliche Dichter bringt: Philanders Erlebniſſe ſind zufällige Abenteuer, die des Simpliciſſimus bilden eine zuſammenhängende Entwicklung, in der das Äußere und das Innere durchaus korreſpondieren. Weltferne der Kindheit, Weltflucht des Alters bilden die beiden Pole des Romans, zwiſchen ihnen liegt ein außerordentlich wechſelvolles Leben, das charakteriſtiſch für Volk und Zeit, aber auch allgemein menſchlich-typiſch iſt. Scherer erinnert beim „Simpliciſſimus“ an den „Parcival“, und der Eingang — auch der Knabe Simpliciſſimus iſt ein reiner Thor und dient zum Geſpött der Welt — legt das in der That nahe; dann aber welcher Unterſchied, welch eine Entwicklung individuellen und trotz des dreißigjährigen Krieges auch kulturellen Lebens ſeit der Höhe des Mittelalters! Ja, freilich, der moraliſche Zuſtand der Geſellſchaft iſt tief genug, Grimmelshauſen ſelbſt iſt von der Roheit und ſittlichen Verderbnis ſeines Zeitalters keineswegs frei, ſcheut jedenfalls in ſeiner Darſtellung vor nichts zurück — dennoch müſſen wir die rückſchauende, vom ſittlichen und dann auch vom äſthetiſchen Standpunkt tadelnde Vergleichung des Romans mit dem mittelalterlichen Epos zurückweiſen: Mag die Perſönlichkeit Grimmelshauſens, obſchon er im Grunde doch eine ſittliche Natur iſt, tief unter der Wolframs ſtehen, mag der Ernſt und die gedankliche Tragweite des Epos größer ſein, der Roman hat doch unendlich viel mehr Lebensreichtum als dieſes, das vom Konventionellen nicht los kommt, und auch die Darſtellungsweiſe iſt mutatis mutandis unendlich fortgeſchritten. Kurz, wir ſind in einer neuen Welt, in einem nicht eben erfreulichen Stadium der Entwicklung dieſer, aber wir zweifeln doch keinen Augenblick, daß es nur ein vorübergehendes Stadium iſt, und

zuletzt: Man soll ganz verschiedene Welten nicht vergleichen. Also nichts von Parcival! Der Held des Grimmelshausenschen Romans ist nichts weniger als ein Held, seine Erlebnisse und inneren Kämpfe führen nicht in die Regionen hinauf und hinab, in denen die letzten Fragen der Menschheit entschieden werden, er ist, wie es die Hauptperson eines Romans auch sein muß, ein gewöhnlicher Mensch, zwischen Gutem und Bösem schwankend, tief in Sünde und Laster hineingeratend, aber doch nicht darin untergehend, durch die angeborne gute Natur zuletzt gerettet — wie das deutsche Volk auch in jener bösen Zeit, wo alle „Teufel" losgelassen waren. Des Simplicissimus' Weltflucht, sein Einsiedlertum ist denn auch kein Rückfall ins Mittelalter, sondern eben nur Flucht aus der bösen Zeit, deren Gemälde Grimmelshausen in seinem Roman trotz einzelner seltsamer Exkurse mit der nämlichen Meisterschaft gegeben wie die Entwicklung des Simplicissimus, hinter der im Ganzen doch wohl die eigene steht, mit innerer Wahrheit und Folgerichtigkeit. Vor allem als historisches Zeitgemälde ist der Roman immer hoch geschätzt worden, aber er ist auch ein Kunstwerk, eine in der Hauptsache wohl ausgeglichene Komposition.

Der große Erfolg des Romans verführte seinen Verfasser zunächst zu allerlei Anhängen — so entstand ein Vorläufer des Robinson, das erste Inselidyll der Weltlitteratur — und dann zu mit dem Hauptroman nur sehr lose zusammenhängenden Fortsetzungen, die als selbständige Romane betrachtet werden können. Von ihnen stehen „Trutz Simplex oder Lebensbeschreibung der Landstörtzerin Courage" und „Der seltsame Springinsfeld" dem spanischen Schelmenroman nun wirklich nahe, sind realistische Sittenschilderungen, die das Bild der Zeit des dreißigjährigen Krieges nach manchen Richtungen ergänzen, aber tiefere menschliche Anteilnahme nicht erwecken können. Viel höher stelle ich das „Wunderbarliche Vogelnest", wenigstens in seinem ersten Teil — hier sehen wir das bürgerliche Leben der Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege dargestellt und zwar wieder im Anschluß an eine sittliche Entwicklung: Der Held

des Romans nutzt das unsichtbar machende Vogelnest trotz der anfänglichen Absicht, es zu thun, nicht in verbrecherischer Weise aus, wird vielmehr, indem er den Weltlauf nach und nach kennen lernt, moralisch gesund, so daß er sich denn auch zuletzt seines Kleinods entledigt. — Grimmelshausen war unendlich fruchtbar, schrieb außer den „simplicianischen“ Werken auch drei Romane im Stil der unnatürlichen Helden- und Liebesgeschichten der Zeit und zahlreiche kleinere didaktische und satirische Schriften, viele im echten Volkston. Ein Büchermacher wie noch Fischart in Nachfolge der Humanisten ist er aber nicht mehr, eher der erste deutsche wirkliche Volksschriftsteller, deutsch durch und durch, wenn auch als Charakter vielleicht hinter Moscherosch und an Bildung hinter Fischart zurückstehend. Ästhetisch, wie gesagt, übertrifft er beide und gehört als der einzige Deutsche dieser Zeit sogar in die Weltlitteratur: Sein „Vogelnest“ nimmt den „Hinkenden Teufel“, sein „Simplicissimus“ den „Gil Blas“ von Lesage und, wie schon erwähnt, die Fortsetzung des „Simplicissimus“ den „Robinson“ zum Teil vorweg, während er den Spaniern gegenüber seine Selbständigkeit behauptet. Aber wir Deutschen verstehen immer noch nicht recht, unsere Leute geltend zu machen.

Christian Weise und Christian Reuter.

Mit Christian Weise, dem Rektor von Zittau, tritt der Schulmeister in die deutsche Litteratur ein — nicht, daß nicht vorher schon dem Lehrstande angehörige Personen manches tüchtige poetische oder schriftstellerische Werk geschaffen hätten, aber Weise zeigt zuerst den ausgeprägten Typus des Schulmeisters und verleugnet fast niemals die pädagogische Tendenz. Er ist immerhin eine bedeutsame Erscheinung, deren sich der Stand, dem er angehört, nicht etwa zu schämen braucht; die alte, u. a. noch von Vilmar vertretene Anschauung, daß er ein „Wasserpoet“ gewesen, ist keineswegs haltbar. Allerdings überwiegen die Verstandeskräfte in Weise, doch mußte, der heillosen Unnatur und Immoralität der zweiten schlesischen Schule gegen-

über, der Verstand auch wieder einmal zu seinem Rechte kommen, und Weise war von vornherein durchaus kein Vertreter der Nüchternheit und Trivialität, sondern er wollte nur, daß alles „natürlich und ungezwungen“ gesagt werde, und knüpfte an die alte volkstümliche Richtung an. Im Lauf seiner Entwicklung übertrieb er nun freilich sein Prinzip, das Ideal des „Politischen“, das er aufstellte — er meinte, wie man in der Politik die Erhaltung der menschlichen Gesellschaft suche, so sei auch eine Lehre nötig, die den Menschen anweise, wie er sein Privatglück erhalten könne — führte mit Naturnotwendigkeit zum Preise der aurea mediocritas, und mehr und mehr ward sein Moralismus Pedanterie und Plattheit. Im Ganzen kann man ihn als den Abschluß des Barockzeitalters, den Vorläufer der Aufklärung betrachten.

Als Leipziger Student, noch mit einzelnen Gliedern des Kreises in Berührung, dem Fleming entsprungen war, hatte er lyrische Gedichte, „Überflüssige Gedanken der grünenden Jugend“ geschrieben und herausgegeben, die, in der Weise an die Poesie der Niedersachsen anklingend, musikalisch, frisch und keck, gegen die übliche Schäferpoesie einen wohlthuenden Gegensatz bilden. Sie besingen die derbe und bäurische Liebe, natürlich ein bischen travestierend, aber doch dem Volksgeschmack nahe, weswegen sie denn auch populär wurden. Als dann der Moralist in ihm erwachte, sah er in diesen Liedern Jugendsünden, und seine spätere lyrische Dichtung sank leider zur handwerksmäßigen Gelegenheitspoesie herab. Doch hatte er sich inzwischen dem Romane zugewandt und gab deren Anfang der siebziger Jahre vier heraus, von denen „Die drei ärgsten Erznarren in der ganzen Welt durch Catharinum Civilem“ der beste ist, da in ihm das Didaktische noch nicht übermäßig hervortritt. Unter den Ahnen dieses Buches wäre schon Sebastian Brants „Narrenschiff“ zu nennen; unmittelbaren Einfluß haben darauf Moscheroschs „Gesichte“ und auch der wenige Jahre vorher erschienene „Simplicissimus“ geübt, wenn auch Weise dies leugnen zu wollen scheint und in seiner Vorrede, ein

bischen schulmeisterlich hochmütig, seinen Vorläufer unter die „ledernen Salbader" stellt. Unzweifelhaft stehen die „Drei Erznarren" tief unter Grimmelshausens Werk, schon in der Form. Grimmelshausen giebt einen wirklichen Lebens-, Weise nur einen künstlichen Reiseroman; denn für sehr natürlich kann man seine Einkleidung — Florindo erbt ein Schloß mit der Bestimmung, in einem Zimmer die Bilder der drei größten Narren der Welt anbringen zu lassen, und zieht nun mit seinem Hofmeister Gelanor, seinem Verwalter Eurylas und einem Maler in die Welt, um die Narren zu suchen — doch nicht halten. Aber allerdings giebt dann der Roman realistische Zeitschilderung, es werden uns zahlreiche Zeittypen vorgeführt, auch manche Lebensläufe erzählt, und Gelanor verfehlt niemals, vernünftige Weisheit an die Erlebnisse anzuknüpfen. So scharf und bestimmt wie bei Grimmelshausen tritt doch nichts hervor, die Lokalitäten bleiben unklar, eine innere Entwicklung ist nicht vorhanden, kurz, man hat zuletzt nicht mehr als eine bloße Skizzensammlung in dem Charakter etwa der englischen Wochenschriften, deren deutsche Nachahmungen aber immerhin an volkstümlichen Gehalt übertreffend. — Am fruchtbarsten ist Weise dann auf dem Gebiet des Dramas gewesen. Er fand, als er im Jahre 1678 Rektor zu Zittau wurde, „dort die Gewohnheit vor, daß alle Jahre zur Fastenzeit von den Schülern drei Stücke aufgeführt wurden, am ersten Tage ein geistlicher Stoff aus der Bibel, am zweiten eine politische Begebenheit aus der Geschichte und am dritten eine freie Erfindung neben einem burlesken Nachspiele". So hat er nun alljährlich vier Stücke verfaßt, und die Zahl seiner Dramen mag sich daher auf hundert belaufen, von denen freilich nur ein Teil bekannt ist. Selbstverständlich verfolgte Weise mit seinen Stücken pädagogische Zwecke, wie er denn u. a. eine Komplimentierkomödie geschrieben hat, um seinen Schülern die in jener Zeit äußerst wichtigen Komplimente beizubringen. Im Ganzen kann man seine Dramen als zwischen der alten Schulkomödie und dem volkstümlichen Schauspiel mitten inne stehend bezeichnen; auf

seine Lustspiele ist Gryphius von Einfluß gewesen. Die biblischen Stücke entstammen sämtlich dem alten Testament und sind reich an burlesken Scenen, die ja freilich aus dem Zusammenhang fallen. Auch die politischen Stücke, von denen „Der Markgraf von Ancre“ und der von Lessing gerühmte „Masaniello“ genannt seien, haben komische Partieen, so daß sie denn äußerlich fast wie die Shakespeareschen aussehen — fehlt nur leider die Shakespearesche Poesie. Am meisten Talent hatte Weise für Lustspiele und Possen und ist etwa in dem Sinne der deutsche Holberg, wie Gryphius der deutsche Corneille. In der That hat der Däne auch von ihm gelernt, ist aber allerdings viel weiter gekommen. Besonders gerühmt werden von Weises komischen Stücken „Der bäurische Macchiavellus“ und die „Absurda comica von Tobias und der Schwalbe“, eine Wiederaufnahme des „Peter Squenz“. Von dauernder Bedeutung ist Weises dramatisches Schaffen so wenig gewesen, wie das der Schlesier: Wie aus diesem die Haupt- und Staatsaktion, so entsprang dem Weises die Harlekinade, in der nach Gervinus' Ausdruck „Prügel die komischen Situationen, Schimpfworte die Würze, Zoten die Witze sind“. Überhaupt beweist das ganze Schaffen Christian Weises, mag er immerhin dem Geiste der Aufklärung des 18. Jahrhunderts schon nahe stehen, daß für die deutsche Dichtung eine neue Schule formeller Korrektheit noch nötig war, daß die gewünschte Natürlichkeit einstweilen der Plattheit zuführte.

Als eine Art Kontrastfigur zu dem bürgerlich ehrbaren, zuletzt pedantischen Weise mag hier Christian Reuter, der erst in den achtziger Jahren unseres Jahrhunderts von Friedrich Zarncke nenentdeckte Verfasser des berühmten Lügenromans „Schelmuffsky“, noch kurz charakterisiert werden: Er ist einfach der verbummelte Student, der nun auch in die deutsche Litteratur seinen Einzug hält, und bezeichnet den Übergang von der satirischen zur Pasquillenlitteratur, die um 1700 in Blüte stand und das Barockzeitalter abschließt. Lustspiele, die Leipziger Persönlichkeiten verspotteten, verursachten seine Relegation

von der Universität, er war dann Sekretär eines Kammerherrn, darauf Hofpoet, später Gelegenheits- und Bettelbichter in Berlin — über sein Ende weiß man nichts, aber vielleicht ist er nach Mecklenburg geraten und ein Vorfahr Fritz Reuters geworden. Denn echten Humor besaß er, das beweist sein „Schelmuffsky", der jetzt zwar hier und da überschätzt, aber in der niedern Gattung, der er angehört, doch das Hauptstück, dem Leben wundervoll abgelauscht und äußerst amüsant ist. Ich möchte ihn nicht gerade als Satire auf die Reiseromane angesehen wissen, obschon er so wirkt, er kann recht wohl ein Erzeugnis freien studentischen Übermuts sein, der an irgend eine Tendenz gar nicht dachte, wie denn ja die Schnurre im deutschen Studentenleben in sehr verwandten Formen bis auf diesen Tag unsterblich geblieben ist. Nach eigenem Eingeständnis hat Reuter ein Modell zu seinem Schelmuffsky gehabt, und alles Stereotype des lustigen Büchleins — von dem „Der Tebel hol mer" bis zu der Ratten- und der Blasrohrgeschichte — ist unbedingt der Wirklichkeit entnommen; aber dem Autor eigen ist sicher die große Kunst, die durch das Lügengemälde überall die wirklichen Verhältnisse des Handwerksburschenlebens durchblicken läßt, die feine Kontrastierung, ja, Aufhebung der Lüge durch den dem Erzähler gar nicht bewußt werdenden inneren Widerspruch, alles das, was mit dem echten, naiven Ton der Erzählung für uns den Hauptreiz des Buches bildet. Doch darf man in dem Preise dieser Kunst auch nicht zu weit gehen, im Ganzen kommt man mit dem Begriffe „glückliche Improvisation" aus, und die Gemeinheit des Buches ist nicht zu übersehen. Mit dem „Schelmuffsky", der nicht lange vor dem Ausgange des 17. Jahrhunderts erschien und, wenn auch noch so roh, das soldatische Mannesideal dieses Jahrhunderts zeichnet, schließt im Grunde die alte volkstümliche Richtung der deutschen Litteratur ab; der nächste berühmte deutsche Roman, der ungefähr ein Menschenalter später fällt, „Die Insel Felsenburg", ist von einem neuen Geiste, dem „sentimentalischen", getragen.

Drittes Buch.

Das achtzehnte Jahrhundert I.

Französische und englische Schule. Die Vorklassik.

Übersicht.

Die geistige Mündigkeit eines Volkes tritt ein, wenn es den ersten selbständigen Philosophen hervorbringt, also die des deutschen mit Leibnitz. Wohl hatte Luther den deutschen Geist vom Joche der römischen Tradition, die deutsche Seele von der orientalisch-mittelalterlichen Neigung zur Askese befreit und beide auf das Leben verwiesen, aber, indem er in der Schrift, notgedrungen, damit sich sein Volk nicht verliere, eine neue Autorität aufstellte, für die Jahrhunderte nach der Reformation die Herrschaft der Theologie begründet, die dann mit dem Schreckgespenst der Heterodoxie das geistige Leben fesselte und das seelische erstarren ließ. Doch schon früh regte sich die Opposition, Vernunft wie Gefühl wollten ihr Recht, und schon das 16. und 17. Jahrhundert hatten in Deutschland nach dem Grundsatz, daß sich die Extreme berühren, Ungläubige (das berüchtigte Buch „De tribus impostoribus“ um 1560) und überschwengliche Mystiker gesehen; auch blieb keine der im Auslande hervortretenden Philosophieen, weder die cartesianische noch die spinozistische, noch der englische Empirismus bei uns ganz ohne unmittelbare Wirkung. Nun, am Ausgang des 17. Jahrhunderts,

treten aber in Deutschland selbständige und zusammenhängende Entwicklungen auf, der deutsche Geist ist wieder erstarkt, und die erste große Persönlichkeit, in der er sich konzentriert, ist eben die Gottfried Wilhelm (von) Leibnitz' aus Leipzig (1646—1716), des Begründers der deutschen Philosophie. Über seinen philosophischen Idealismus und Individualismus, der Gedanken enthält, die für die deutsche Weltanschauung vielleicht heute noch nicht vollständig ausgenutzt sind, hat die deutsche Litteraturgeschichte nicht zu berichten, sie hat nur stolz zu konstatieren, daß in Leibnitz eine universale Begabung hervorgetreten, wie sie die Welt vielleicht seit Aristoteles nicht gesehen. Leibnitz' Bedeutung für unsere deutsche Kultur charakterisiert Hettners Wort: „Das Große an Leibnitz ist, daß er den Begriff der Wissenschaft und Bildung im weitesten Sinne erfaßte und damit dem emporstrebenden deutschen Geiste Ziele vor Augen stellte, welche seitdem nie wieder verloren wurden." Auf die gelehrte und die höfische Gesellschaft seiner Zeit angewiesen, schrieb Leibnitz seine Hauptwerke lateinisch und französisch, aber er schätzte doch auch seine deutsche Muttersprache, verfaßte Gelegenheitsgedichte in ihr und veröffentlichte, gerade an der Schwelle des neuen Jahrhunderts, die wichtigen „Unvorgreiflichen Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der deutschen Sprache". Über ein Jahrhundert, bis auf Kant, hat der reiche Inhalt seines Lebens und Denkens den hervorragendsten deutschen Geistern zu thun gegeben.

Noch vor Leibnitz war Samuel von Pufendorf aufgetreten, mit Hugo Grotius der Begründer des Naturrechts, das ebenfalls eine Emanzipation der Wissenschaft von der Theologie bedeutete, und weiter der Begründer der deutschen Geschichtschreibung. Neben Leibnitz wirkte sein jüngerer Landsmann Christian Thomasius (1655—1728), kein großer Denker, aber ein eminenter „Praktiker", der aus dem Geiste des Widerspruchs heraus Leben und Bewegung in die deutsche Gelehrsamkeit brachte und für die deutsche Litteraturgeschichte im besonderen wichtig ist, weil er den Gebrauch der deutschen Sprache auf

den Universitäten und in wissenschaftlichen Schriften einführte und die erste deutsche Zeitschrift gelehrten Inhalts mit populärer Tendenz herausgab. Sein „Discours, welchergestalt man denen Franzosen im gemeinen Leben und Wandel nachahmen soll", ist charakteristisch für die Richtung, die die deutsche Entwicklung nun zunächst nimmt. Die dritte hier zu nennende Persönlichkeit ist der Philosoph Christian (von) Wolff, ein Schlesier (1679—1754), der im Anschluß an Leibnitz (den er freilich nicht überall verstand) im Beginne des 18. Jahrhunderts ein zusammenhängendes Lehrgebäude der Philosophie aufstellte, das nicht zum geringsten durch die Faßlichkeit seiner deutschen Darstellung in Deutschland herrschend wurde und den deutschen Rationalismus, die deutsche Aufklärung begründete. Wohl kamen dann auch Einflüsse von England und Frankreich zu uns herüber, aber im Ganzen steht, dank dem Systeme Wolffs, die deutsche Aufklärungsbildung doch selbständig da, wenn sie auch nichts weniger als bewußt national ist. Wir haben heute wenig mehr für sie übrig, aber wir können uns doch nicht verhehlen, daß sie unserem Volke ihrer Zeit notwendig war, ihm zum Gebrauche seiner geistigen Kräfte verhalf. Seit den Tagen Leibnitz' und Wolffs haben wir wieder eine deutsche Wissenschaft: Schon treten Historiker wie Johann Jakob Mascov und Heinrich Graf von Bünau auf, die nicht bloß deutsche Geschichte behandeln, sondern auch bereits nach einem guten deutschen Stil streben, und die Philologie weiß seit Johann Matthias Gesner und Johann Friedrich Christ wieder vom Geiste des Altertums. Zur Befreiung des Lebens genügte freilich die Wissenschaft nicht, dazu bedurfte es einer tieferen „Bewegung der Herzen" — und auch diese stellte sich am Ausgang des 17. Jahrhunderts in Deutschland ein und übte ihre Wirkungen noch früher als die Aufklärung: es war der Pietismus.

Philipp Jakob Spener aus Rappoltsweiler im Elsaß, seit 1666 Pfarrer zu Frankfurt a. M., gab 1675 seine „Pia desideria" heraus, nachdem er schon seit 1670 seine Collegia pietatis gehalten, d. h. gottesdienstliche Hausandachten, die der

religiösen Empfindung im Gegensatz zum theologischen Wissen zu ihrem Recht verhelfen und die rechtgläubige Starrheit durch ein christlich-frommes Leben überwinden sollten. Spener hing mit dem Mystizismus zusammen, aber er verlor sich nicht in dessen Abgründe, er ging nur auf die Erweckung des inneren Menschen aus, auf seelische Wärme und Vertiefung und Heiligung des Lebens, die ein Bedürfnis der germanischen Natur ist und mit mittelalterlicher Askese und romanischer fanatischer Schwärmerei nichts zu thun hat. So fielen ihm trotz des Wütens der Orthodoxie die Besten seiner Zeit zu, und der Pietismus ward eine deutsche Lebensmacht, im Grunde noch wichtiger als die Aufklärung, dessen Ergänzung sie zunächst ist. Auf Speners Bahnen schritt dann August Hermann Francke, der berühmte Stifter des Halleschen Waisenhauses, schritt auch Gottfried Arnold aus Annaberg, der Verfasser der „Unparteiischen Kirchen- und Ketzerhistorie“ (1697), die, indem sie zu beweisen strebte, daß das wahre Christentum sich stets nur in den unterdrückten Sekten befunden, eine kühne That war und noch auf Goethe einen starken Einfluß übte. Der neue Geist suchte auch poetischen Ausdruck, und so haben wir von Spener wie von Francke und Arnold geistliche Lieder voll Süße und Innigkeit. Zahlreiche Dichter sangen ihnen nach, so Johann Anastasius Freylinghausen, so vor allem der Bandweber Gerhard Tersteegen aus Mörs (1707—1769) — die Orthodoxen wie Schmolcke und Neumeister kamen gegen diesen pietistischen Liederfrühling, der aus der Tiefe gottergebenen Gemütes aufsproßte, bei weitem nicht auf. Die Ausartung des Pietismus blieb dann freilich auch nicht aus, man kann Hettner nicht unrecht geben, wenn er schreibt: „In den zarteren Seelen viel träumerische Schönseligkeit, viel loser Flitterschmuck und Tändelkram mit dem tiefen Erschrecken über die Anfechtungen der Sünde und mit der erquickenden Versicherung der Wiedergeburt und des Durchbruchs der Gnade, viel ungesunde Herzensbangigkeit, peinvolle Bußkämpfe, freudenscheue Absonderung und kopfhängerische Verdüsterung selbst in den harmlosesten Vergnügungen; in den

derben und rohen dagegen viel sektiererisches Konventikelwesen, viel Schatzgraben und Suchen nach dem Stein der Weisen und nach wunderthätigen Elixieren und leider auch jene schamlosen Wüstheiten des ausschweifenden Muckertums, welche die alte Erfahrung bestätigen, daß überreizte Gefühlsschwelgerei meist auf überreizter Sinnlichkeit beruht." Dennoch ist kein Zweifel daran, daß das deutsche Gefühlsleben vom Pietismus geradezu neu geschaffen worden ist, und wenn er dies im ganzen Volke, bis zum armen Bauern hinab, that, so ist das noch ein weiteres Verdienst. Seinen einseitigen Ausgang hat er in dem Herrenhutertum des Grafen Zinzendorf genommen, dessen Lieder und Predigten nicht eben in gesundem Geiste gehalten sind, aber vorher wie nachher hat er auch auf kräftige und gesunde Naturen wohlthätig gewirkt. Seinem Sündenregister steht, wie schwer zu bestreiten ist, ein gleich großes der Aufklärung, die ursprünglich seine Ergänzung war und dann seine heftigste Gegnerin wurde, gegenüber. Es gelang dem deutschen Geiste aber in der That, beide Einseitigkeiten durch etwas Höheres zu überwinden, durch den Humanismus, der die Harmonie der Geistes- und Seelenkräfte als Grundlage hat. Das geschah jedoch erst am Ausgange des 18. Jahrhunderts.

Noch stehen wir am Anfang, noch ist der deutsche Geist nicht selbständig, noch ist das deutsche Leben arm und roh. Pietismus und Aufklärung beginnen den Boden zu lockern, aber man weiß noch kaum, was man hineinsäen soll, von fröhlichem Wachsen und Gedeihen kann noch nicht die Rede sein. Doch hat man wieder das Bedürfnis einer Kultur, und da eine autochthone nicht aus dem Boden zu stampfen ist, so sieht man sich nach einer fremden um, die man etwa importieren könnte. Da bietet sich ungesucht die französische, und mit ihr treten wir Deutschen aus dem Barock- ins Rokokozeitalter ein. Ganz bewußt wollte man, wie es Thomasius in der genannten Schrift auch ausdrücklich ausspricht, die Franzosen aber nur als Erzieher gebrauchen, um selbständig zu werden, und da hätte man freilich keine besseren wählen können, hatten sie in Leben und

Litteratur doch jene Korrektheit und Eleganz, die dem rohen, zerfahrenen und verkommenen deutschen Wesen als Heilmittel dienen konnte. Zwar, das glänzende Beispiel Ludwigs XIV. hatte auf unsere Höfe unheilvoll gewirkt: „Il n'y a pas jusqu'au cadet d'une ligne apanagée", spottet Friedrich der Große, „qui ne s'imagine d'être quelque chose de semblable à Louis XIV; il bâtit son Versailles, il a ses maitresses et entretient ses armées", Adel und höhere Bürgerkreise wurden von französischer Frivolität und Liederlichkeit stark angesteckt, und das Lakaientum weiter Kreise wurde dadurch nicht eben sympathischer, daß es von französischen Tanzmeistern und Friseuren dressiert wurde. Doch darf man die Lichtseiten der französischen Kultur über ihren bei der Nachahmung um so stärker hervortretenden Schattenseiten nicht übersehen, und zumal die französische Litteratur, die klassische, die nun erst in Deutschland allgemein bekannt wurde, hatte immerhin glänzende und auch dauerhafte Vorzüge genug, um auf ein halbes Jahrhundert hinaus für die noch völlig unbeholfene deutsche das bewunderte Vorbild abzugeben. Die Dinge stehen noch einmal wie in den Tagen Opitzens. „Der Zug der Zeit", sagt Adolf Stern, „ging mit Recht zunächst nach Gewinnung von klaren und festen Formen, nach sprachlicher Wiedergeburt und, wo es hochkam, nach der Wiedergabe der sittlichen Gesinnung in poetischer Darstellung"; für alles das boten die Corneille und Racine, die Molière und Boileau, die Lafontaine und Fenelon unverächtliche Muster, und im Ganzen ist die französische Schule unsern Talenten nicht schlecht bekommen. Daß der gallische Geist nicht der unsrige sei, hat man freilich auch früh gemerkt, und so neben den Franzosen bald auch von den Engländern zu lernen gestrebt, zunächst allerdings nur von solchen, die auch durch die französische Schule gegangen waren, von Pope, Gay und Prior, Addison und dem etwas selbständigeren „deskriptiven" Talent Thomson. Dann lernt man Milton, den einflußreichen Romanschriftsteller Richardson und endlich Shakespeare genauer kennen, die französische Schule wird von der englischen abgelöst — nun

aber sind auch schon deutsche Talente da, die ihren eigenen Weg gehen können, das Zeitalter der Vorklassik hat begonnen.

An der Spitze dieser ganzen Entwicklung steht eine Reihe von Hofpoeten, deren Ideal die Korrektheit und Eleganz Boileaus ist. Als unser deutscher Malherbe erscheint Friedrich Rudolf Ludwig Freiherr von Canitz aus Berlin (1654—1699), dessen „Gedichte" im Jahre 1700 herauskommen und außer ziemlich trockener Lyrik Satiren und poetische Episteln von einiger Gewandtheit enthalten. Ihm folgen Johann von Besser, 1654 in Kurland geboren und als kursächsischer Ceremonienmeister 1729 zu Dresden gestorben, und Johann Ulrich König aus Eßlingen (1688—1744), der das Amt von Bessers erhielt und im „August im Lager" sogar ein Heldengedicht versuchte, in dem dann freilich nach einem Witzwort der Zeit die Pferde besser geschildert waren als die Menschen. Als Epiker versuchte sich auch Johann Valentin Pietsch aus Königsberg (1690—1733), den Friedrich der Große dann mit Gellert „wegwarf" — er ward der Lehrer Gottscheds. Den größten Einfluß von allen diesen hat wohl der Schlesier Benjamin Neukirch (1665—1729) geübt, der, ursprünglich im Banne der zweiten schlesischen Schule, zu den Franzosen überging und, als Prinzenerzieher am Ansbacher Hofe lebend, Fenelons „Télémaque" in deutsche Alexandriner brachte, auch einen „Unterricht von deutschen Briefen" veröffentlichte. Seine „Auserlesenen Gedichte" hat dann noch im Jahre 1747 Gottsched herausgegeben. Selbstverständlich grassiert bei all diesen Poeten das Gelegenheitsgedicht, das überhaupt in diesem Zeitalter eine wahre Landplage war und das Dichtermetier geradezu verächtlich machte, aber die Überwindung des Schwulstes und ein leichterer Fluß der Verse ist von ihnen erreicht worden.

Und da taucht plötzlich unter diesen Hofpoeten ein wirklicher Dichter auf, ein großes, ursprüngliches Talent, dem seine Poesie aus seinem eigenen Leben zuwächst, das kaum ein Gedicht verfaßt, das nicht die ganz persönliche Note trüge. Es ist der unglückliche Schlesier Johann Christian Günther

(aus Striegau, 1695—1723), der durch eigene Schuld, aber auch durch Härte seiner Mitmenschen in dem rohen Studentenleben seiner Zeit verkam. Ein echter Lyriker, durch und durch „Individualpoet", gebrauchte Günther keine französische Schule, ja, er überragt nicht bloß seine deutschen, sondern auch seine französischen und englischen Zeitgenossen weit an Unmittelbarkeit und Kraft, so abermals den Beweis liefernd, daß der deutsche Genius unvorhergesehen „entspringt" und der allgemeinen Entwicklung voranschreitet. Gelesen worden ist Günther nach seinem frühen Tode bei seinen Landsleuten genug, aber wir dürfen billig bezweifeln, daß sie begriffen, was er wirklich war, dachte doch der fromme Gellert später mit Entsetzen an die Günther-Lektüre seiner frühen Jugend zurück. — Neben Günther muß dann der gleichfalls verkommene Dichter der „Insel Felsenburg" (1731 ff.) genannt werden, Johann Ludwig Schnabel (aus Sandersdorf bei Bitterfeld, 1692 geboren, seit 1742 verschollen): Auch hier, obwohl das Werk im Gefolge Defoes mit der großen Flut der Robinsonaden kam, echte Poesie, mehr, Wiedergabe der tiefsten und wahrsten Stimmungen der ganzen Zeit, die Vorwegnahme, zum Teil wenigstens, des Rousseauschen Ideals, das dann die ganze Welt ergreifen sollte. „Die Bedeutung der Insel Felsenburg beruht darauf, daß sein Verfasser das tief Unbefriedigende, Bedrohliche, Unwahre der Zustände, in denen er lebt, mit vollem Bewußtsein erkannt und geschildert hat (und das in einer Zeit, wo nur rhetorisch schönfärbende Darstellung des Lebens existierte, wenn es überhaupt zu solcher kam), und daß er andererseits mit einer rührenden Treuherzigkeit und einer fast kindlichen Hingabe an seine bescheidene Erfindung ein irdisches Paradies für möglich hielt und nach seiner Weise ausmalte." Die „Insel Felsenburg" ist ein Lieblingsroman der Zeit geworden, unmittelbare Folgen für die litterarische Entwicklung hat sie so wenig gehabt wie Günthers „Gedichte".

Aber es ist nun, seit 1720 etwa, doch wieder eine Entwicklung da: In Hamburg, in Leipzig, in der Schweiz nimmt

das litterarische Leben einen neuen Aufschwung. Hamburg, dessen Bedeutung schon im 17. Jahrhundert nicht gering war, bleibt eine führende Litteraturstadt auch das 18. hindurch. Hier hatte Christian Wernicke um die Jahrhundertwende seinen Kampf gegen die zweite schlesische Schule geführt, und in dem Schulmann Michael Richey war den Hamburgern ein tüchtiger Lokalpoet erstanden, der, von Christian Weise angeregt, schon die Weise der Gellert und Pfeffel vorbildete. In Hamburg, das regelmäßige Verbindung mit England unterhielt, entstanden nach dem Muster von Addisons und Steeles „Spectator" die ersten moralischen Wochenschriften in Deutschland, so schon 1713 der von Mattheson herausgegebene „Vernünftler", später der einflußreichere „Patriot". Im Jahre 1721 begann Chr. Fr. Weichmann die „Poesieen der Niedersachsen" zu sammeln, und gleichzeitig trat der bedeutendste der damaligen Hamburger Dichter, Barthold Heinrich Brockes (1680—1747), mit dem ersten Bande seines Hauptwerkes „Irdisches Vergnügen in Gott" hervor, das in der deutschen Litteratur Epoche machte. Brockes, eines reichen Kaufmanns Sohn, der es zu hohen Ämtern in seiner Vaterstadt brachte, hatte in seiner Jugend große Reisen gemacht und war auch musikalisch und malerisch gebildet. Er erinnert in manchem Betracht an den Pegnitzschäfer Harsdörffer, u. a. auch in seiner Vorliebe für die Italiener — noch 1715 übersetzte er Marinos „Bethlehemitischen Kindermord", um zu beweisen, daß dessen Geltung in Deutschland nicht unverdient gewesen sei. Wie die Pegnitzer, pflegte er auch das Oratorium und gab späteren Dichtungen die Form der Cantate, suchte überhaupt musikalische Wirkungen in der Poesie zu erreichen, was ihn denn auch den Alexandriner vermeiden ließ. Andererseits führte ihn seine malerische Anlage zur Schilderung, und die Einflüsse der englischen Dichtung bestärkten ihn in dieser Richtung. So emanzipierte er nach Gervinus' Ausdruck die Sinne, ward der erste deutsche Dichter, der wieder detaillierte Naturschilderungen gab, zwar mit der Absicht, Gottes Weisheit in der Natur nachzuweisen — seine Poesie sei der gereimte

physiko-teleologische Beweis, hat man wohl gesagt —, aber immerhin doch auch aus echt niederdeutscher Freude an dem Kleinleben der Natur heraus. Das „Irdische Vergnügen in Gott" wuchs bis zu des Dichters Tode auf neun Bände an, es war eben des Dichters poetisches Tagebuch, und so versteht es sich von selbst, daß es zahlreiche Wiederholungen und leere Reimereien enthält; doch sind einzelne Partieen von großer Frische und noch heute genießbar. Brockes hat auch Fabeln von Lafontaine, Popes „Versuch vom Menschen" und zuletzt Thomsons „Jahreszeiten" übersetzt, die wenigstens auf die späteren Teile seines großen Werkes von Einfluß gewesen sind. — Von Richey und Brockes in manchem Betracht ausgegangen, aber eine viel freiere Persönlichkeit, die die französische und englische Schule schon mit Selbständigkeit benutzte, ist Friedrich von Hagedorn (1708—1754), dessen Poesie („Versuch einiger Gedichte" schon 1729) in Deutschland fast bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als klassisch gegolten hat. Brockes hat noch etwas vom Barockmenschen, Hagedorn ist durchaus Rokokomensch, der heitere Sänger der Liebe und des Weines, ein geistvoller Spötter, der den Refrain der französischen Chanson mit großer Gewandtheit nachbildet, ein munterer, hier und da sogar ein bißchen frivoler Erzähler und Fabulist. Wohl hat er auch Lehrgedichte im Stile Popes gedichtet, aber viel näher steht sein leichtes Temperament doch Horaz und den Franzosen, Lafontaine und den Dichtern der poésies fugitives, und es ist ihm gelungen, die für die „flüchtigen" Gattungen durchaus notwendige Leichtigkeit und Ungezwungenheit des Verses, bisweilen sogar schon eine bestimmte Sprachschönheit zu erreichen, die ihn von allen älteren Dichtern, die zwar schon gehen, aber noch nicht tanzen konnten, unterscheidet. Im Genre des anakreontischen Liedes wie der Fabel und Erzählung wird er das kaum übertroffene Muster. — Mit Hagedorn befreundet war der Satiriker Christian Ludwig Liscow aus Wittenburg in Mecklenburg-Schwerin (1701—1760), den man recht wohl auch dem Hamburger Kreise zuzählen kann. Er leistete das für die Prosa,

was Hagedorn für den Vers geleistet hatte, selbstverständlich auch durch französische Schule. Seine berühmteste Satire ist „Die Vortrefflichkeit und Notwendigkeit der elenden Skribenten“ (1734), die in der That so ziemlich das Ende der Litteraturepoche, in der der arme, verkommene Magister der Hauptproduzent ist, bezeichnet. Die jetzt auftretende Generation besitzt wieder Halt, und Magister Gellert wie Magister Lessing wissen ihren Titel zu Ehren zu bringen.

Eine ähnliche Entwicklung wie in Hamburg finden wir in der Schweiz. Ungefähr Brockes' Stellung nimmt hier Karl Friedrich Drollinger aus Durlach in Baden ein (1688—1742), der zu Basel studierte und hier auch den letzten Teil seines Lebens verbrachte. Auch er war zuerst Lohensteinianer gewesen, hatte dann aber in Horaz, Boileau und Pope seine Vorbilder gefunden. Dichterisch begabter als Brockes, mit dem er die Abneigung gegen den Alexandriner teilte, aber nicht sehr fruchtbar, hat er eine kleine Anzahl Gedichte hinterlassen, die sich durch Frömmigkeit und kräftige Gesinnung, vor allem aber durch Sprachvollendung auszeichnen. In seinen Psalmennachbildungen findet man sogar Vorboten Klopstockscher Dichtung. Aber Drollinger wurde, wenn auch durch den Beinamen „der helvetische Opitz“ ausgezeichnet, nicht sehr bekannt, Albrecht von Haller aus Bern (1708—1777), der von ihm gelernt hatte, stellte ihn in Schatten. In dem großen Naturforscher, der 1732 seinen „Versuch schweizerischer Gedichte“ herausgab, haben wir die Ergänzung Friedrich von Hagedorns, Ernst und Schwere, wo dieser Heiterkeit und Leichtigkeit aufwies. Brockes, noch mehr Pope, haben den Schweizer beeinflußt, der, auch vom modernen Standpunkte aus gesehen, der größte Lehrdichter der deutschen Litteratur ist und so lange klassische Geltung behalten hat, als man bei uns an eine poetisch vollgültige Lehrdichtung glaubte. Seine „Alpen“ sind ein beschreibendes Gedicht, zugleich aber auch die erste kräftige Ausprägung des Gegensatzes von Kultur und Natur, sentimentalisch im Sinne Schillers, der von Haller noch starke Eindrücke empfangen hat, und jener Gegensatz, die Sehnsucht

nach der Natur, spielt auch in vielen anderen Gedichten Hallers eine Rolle. Er erreichte, vor allem in dem Gedicht „Über den Ursprung des Übels", gedankliche Größe und wirkte durch seine Persönlichkeit, ein eigentlicher Lyriker war er aber nicht, so berühmt auch manche seiner kleinen Stücke wurden. In seinem Alter schrieb er noch politische Romane im Anschluß an Fenelon und Montesquieu. — Schon seit 1721 hatte die Schweiz auch eine moralische Wochenschrift, die „Discourse der Maler", von Johann Jakob Bodmer aus Greifensee bei Zürich (1698—1783) und Johann Jakob Breitinger aus Zürich (1701—1776) herausgegeben. Hier trat nun vor allem der Einfluß der Engländer hervor, und zwar zuerst der der Engländer, die nicht durch die Schule der Franzosen gegangen waren. Durch Addisons „Spectator" wurde Bodmer auf Milton aufmerksam gemacht, und schon 1724 hatte er seine Übersetzung von Miltons „Verlorenem Paradies" fertig, die dann 1732 erschien. Vorher gaben die beiden Schweizer noch die wichtige Schrift „Von dem Einflusse und Gebrauche der Einbildungskraft zur Ausbesserung des Geschmackes" heraus, in der zum erstenmal die Bedeutung der Phantasie für die Dichtung ins Licht gestellt wurde. Die kritischen Hauptwerke von Bodmer und Breitinger erschienen im Jahre 1740 und gaben Veranlassung zu dem großen Streit mit Gottsched, der als Beginn der neuesten Litteraturentwicklung gilt.

Johann Christoph Gottsched aus Judithenkirch bei Königsberg (1700—1766) war, nachdem er in seiner Vaterstadt studiert und die Magisterwürde erlangt hatte, 1724 aus Furcht vor den Werbern König Friedrich Wilhelms I. nach Leipzig geflohen und hier im Hause Johann Burchard Menckes, des Gründers der ersten „Deutschen Gesellschaft" und ehemaligen Gönners Johann Christian Günthers, Privatlehrer geworden. Im Jahre darauf habilitierte er sich für Philosophie und Dichtkunst, wurde 1730 außerordentlicher Professor der Poesie und 1734 ordentlicher Professor der Logik und Metaphysik. Er war ein Mann vielseitiger Interessen, ein großer deutscher Patriot

und ein praktischer Kopf, und so ging ihm schon früh der Begriff einer deutschen Gesamtlitteratur auf, die die wissenschaftliche wie die dichterische Produktion in sich schließe; ihm hat er sein Leben lang, unermüdlich schaffend, gedient und vor allem durch eine Reihe von Lehrbüchern, eine „Redekunst", eine „Sprachkunst", ein „Lehrbuch der Weltweisheit" (er war natürlich Wolffianer) in klarem, wenn auch nüchternem Stil, dann auch durch eine Übersetzung Bayles der deutschen Bildung seiner Zeit bedeutend genützt. Seine Herzenssache war aber die deutsche Dichtung, sie vor allem wollte er im Anschluß an die französische klassische Dichtung, die sein Ideal war, heben, und wenn ihm dabei Leipzig als Mittelpunkt und die „Deutsche Gesellschaft", deren Senior er geworden war, mit ihren Schwestergesellschaften als eine Art französischer Akademie unter seiner Herrschaft vorschwebte, so ist das menschlich leicht verständlich. In der That hat er sich für reichlich ein Jahrzehnt zum „Diktator des Geschmacks" aufwerfen können. Zunächst gab er moralische Wochenschriften, „Die vernünftigen Tadlerinnen", den „Biedermann" heraus, ihnen folgten kritische Zeitschriften, die „Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit" u. a., im Jahre 1730 ließ er seinen „Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen" erscheinen, der als der erste seiner Art immerhin Epoche machte und zunächst von nicht ungünstigem Einflusse war, vor allem aber wandte er seine Aufmerksamkeit dem Drama, das er als die Hauptgattung der Poesie erkannte, zu, suchte die Haupt- und Staatsaktionen und die schmutzigen Lustspiele zurückzudrängen und das regelmäßige Drama, zunächst das der Franzosen, dann aber auch deutsche Originalstücke in französischem Stil einzuführen. Die im Jahre 1727 nach Leipzig gekommene Neubersche Gesellschaft, deren Seele die berühmte Neuberin war, ging auf Gottscheds Pläne ein, mit Pradons „Regulus" ward die neue regelmäßige deutsche Bühne eröffnet, die seitdem in der That ununterbrochen bestanden hat, eine Menge von Übersetzungen, in denen sich namentlich Gottscheds Frau Luise Adelgunde

Viktoria Gottsched, geb. Kulmus aus Danzig (1713—1762), auszeichnete, schufen ein Repertoire, 1731 trat Gottsched auch mit einem eigenen Trauerspiel „Der sterbende Cato“ (aus Addison und Dechamps zurechtgeschneidert) hervor, dem bald andere Originale, u. a. die ersten Stücke Johann Elias Schlegels und die Lustspiele der Frau Gottsched, die die sogenannte „Sächsische Komödie“ begründeten, folgten. Das Jahr 1737 sah die Verbannung des Hanswurstes, der dann wirklich nach und nach vom deutschen Theater verschwand, nur in Wien nicht. Seit 1740 kam die „Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet“ heraus, in der alles, was an Übersetzungen und Originalen im Kreise Gottscheds hervorgebracht wurde, gedruckt erschien. Eine unglaubliche Betriebsamkeit und, man mag sagen, was man will, auch ein edler Ehrgeiz! Aber der Mann war seiner Aufgabe zuletzt doch nicht gewachsen: Vor allem, er war, wie es seine trockenen Verse deutlich erwiesen, kein Dichter, war es fast noch weniger als sein Vorbild Opitz, und er war auch kein wahrhaft kritischer Kopf, hatte keine tiefen Einsichten von Poesie, die er, wenn er auch hier und da von der Notwendigkeit, daß die Poeten geboren werden, redete, doch im wesentlichen für erlernbar hielt und auf moralische Zwecke einschränkte. Dann übersah er auch trotz seines deutschen Patriotismus, der an den der besten Männer des 17. Jahrhunderts erinnert, daß die französische klassische Dichtung zwar eine vortreffliche Schule für uns abgeben könne, aber eines Tages doch überwunden sein würde, daß ihr Geist zuletzt dem deutschen Geiste widerspreche, und in allerdings begreiflicher Selbstüberschätzung identifizierte er sich und sein Werk, das doch immerhin auf den schwachen Füßen der Clique und des „manus manum lavat“ stand, mit der deutschen Dichtung überhaupt. Es waren aber nicht mehr die Zeiten Opitzens und der gelehrten Poesie, und so war Gottscheds Sturz unausbleiblich.

Das Jahr der Thronbesteigung Friedrichs des Großen, 1740, bezeichnet wirklich den Beginn einer neuen Periode deutschen

Lebens. Die Nachwehen des dreißigjährigen Krieges sind nun endlich überwunden; wir haben eine höhere Gesellschaft, die wenn auch wesentlich französisch gebildet, doch wieder geistige Interessen besitzt, eine bürgerliche, die, mögen die Lebensformen immer noch sehr eng und streng sein, doch im materiellen wie geistigen Aufstreben begriffen ist, ja schon entschieden nach freier Bildung begehrt, während sich im ganzen niederen Volke, ob auch der Bauernstand immer noch sehr gedrückt ist, wieder etwas Lebensbehagen regt und damit der Sinn für Poesie wieder erwacht. Nun besteigt mit Friedrich dem Großen, wie man oft gesagt hat, die Aufklärung den Thron, und alle vorhandenen Keime können sich entfalten, entfalten sich so kräftig, daß neue langdauernde Kriege diesmal keine Kulturunterbrechung bedeuten und der Widerstand der „reaktionären" Mächte im deutschen Leben fast überall mit Leichtigkeit überwunden wird. So ergiebt das Zeitalter Friedrichs des Großen den neuen gewaltigen Aufschwung des deutschen Geistes, der zu Höhen wie Kant und Goethe führt und das politisch zerrissene deutsche Volk abermals, wie im Zeitalter der Reformation, zur ersten geistigen Weltmacht erhebt. Der große Preußenkönig selber greift, französisch gebildet, wie er ist, in die geistige und künstlerische Entwicklung kaum unmittelbar ein, aber sein Staat ergiebt den Boden, seine Gestalt und seine Thaten wirken anfeuernd auf den nationalen Geist, der, mag er dann auch die weltbürgerlich-humanistische Verkleidung wählen, doch kaum je so durchaus deutsch gedacht und gestaltet hat wie in diesem Zeitalter.

Als Kampf zwischen Renaissance und Volkstümlichkeit, einen Kampf, der dann seinen Ausgleich findet, stellt man die Entwicklung der Dichtkunst in dieser Periode dar. Scherer redet sogar direkt von einer „Veredelung des volkstümlichen Geschmacks", die er schon im 17. Jahrhundert beginnen läßt: „Was ist diese ganze Entwicklung anders als eine langsame Erhebung der volkstümlichen Dichtung, ihre Läuterung und Reinigung durch fremde Muster, ihre Zurückführung zu Geschmack und Reichtum, zu Phantasie und Korrektheit, nachdem

sie im sechzehnten Jahrhundert bettelarm, roh und formlos geworden?“ Er täuscht sich, die volkstümliche Dichtung, die im Volksepos, im Volkslied, in den Volksbüchern gegipfelt, Luther und Hans Sachs das Beste gegeben und noch auf Grimmelshausen und Abraham a St. Clara etwas von ihrem Geiste vererbt hatte, war tot, war eines natürlichen Todes gestorben, und nichts konnte sie wieder zum Leben erwecken. Wie soll aber das, was gar nicht mehr da ist, gereinigt und geläutert werden? Was jetzt emporkommt, ist eine ganz neue, ist Individualpoesie, will sagen, das Individuum ist jetzt stärker als das Volk, während es früher umgekehrt war, es giebt, es manifestiert sich und auch nicht ohne weiteres für das ganze Volk, sondern zunächst für die, die ihm als Individuen verwandt sind; der Dichter ist ein anderer geworden, das Publikum ist anders, nämlich jetzt wirklich „vielköpfig“, und ihr beiderseitiges Verhältnis auch, und zwar sehr viel intimer. Man kann diese Veränderung gar nicht scharf genug hervorheben, die richtige Gesamtauffassung unserer Litteratur hängt davon ab: Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts giebt es bei uns keine volkstümliche Litteratur mehr, nichts, was jedem Einzelnen im Volke gewissermaßen gehört, und mögen noch so viele Dichter volkstümlich schreiben, mag die alte Volksdichtung, neuerweckt, noch so viele Dichter beeinflussen, ihre persönliche Physiognomie ist doch niemals zu verkennen und zuletzt immer das Entscheidende. Mit Opitz beginnt die neue Entwicklung, er und die gelehrten Dichter geben zunächst fast nur übernommene (leere) Form, sehr wenig als Individuen, von ihrem eigenen Wesen und Leben, aber mehr und mehr kehrt sich das Verhältnis um, die übernommene Form tritt an Bedeutung immer stärker hinter dem hineinfließenden individuellen Gehalt zurück — schon Günther ist, wie ich hervorhob, durch und durch „Individualpoet“. Die Form entstammt nun allerdings der Renaissance, und insofern kann man von einem Kampf zwischen Renaissance und Volkstümlichkeit reden, wenn man diese nämlich als die der fremden Form und dem fremden Stil wider-

strebende individualistische germanische oder deutsche Volkseigenart versteht; hierin schafft die jetzt einsetzende Entwicklung in der That einen Ausgleich, indem sie dem Individuum eine immer größere Herrschaft über die Form und die Formen verleiht, die Nachahmung des Fremden aus der Welt schafft. Aber es ist mindestens sehr mißverständlich, wenn beispielsweise auch Hettner sagt: „Man ahnte und forderte wieder die Berechtigung der bisher gewaltsam unterdrückten Volkstümlichkeit; man glaubte wieder an die Möglichkeit einer Dichtung, welche vom lebendigen Volksgemüt selbst durchglüht sei und dabei doch die unverbrüchlichen Gesetze und Bedingungen künstlerischer Idealität nicht verletze, sondern sie wahre und steigere" — eine nationale Dichtung konnten wir wieder erhalten, eine um so mächtigere, je mehr große und selbständige Individualitäten sich in ihr offenbarten, aber eine volkstümliche niemals mehr. Sobald ein Volk mündig, d. h. die individuelle Freiheit und Selbständigkeit de facto vorhanden ist, ist es mit der volkstümlichen Kunst ein für alle Mal zu Ende, eine so entschiedene Verkörperung seines Volkes ein Künstler auch immer noch sein kann und sein wird, je größer er als Individuum ist, um so mehr. Volkstümlich ist von den nun bald auftauchenden großen Dichtern, von Klopstock, Lessing, Wieland auch nicht einer, sie stehen auch nicht, wie Hettner meint, unter den Einwirkungen des Strebens nach der Versöhnung des Künstlerischen und Volkstümlichen, aber deutsche, nationale Kunst wollen sie freilich schaffen, als künstlerische Individuen aus deutschem Leben für das deutsche Volk, d. h. die in ihm Berufenen.

Vorgeschwebt hat diese nationale Dichtung auch schon Gottsched, aber er glaubte, daß sie ein Duplikat der klassischen französischen sein könne, und an diesem Irrtum ist er gescheitert. Es ist jetzt kaum noch nötig, in der Litteraturgeschichte den Streit zwischen ihm und den Schweizern ausführlicher darzustellen; im Grunde war er, da bereits Hagedorn und Haller aufgetreten, überflüssig; denn die Entwicklung einer Dichtung hängt wenig davon ab, welche ästhetischen Anschauungen

herrschen, sondern hauptsächlich davon, ob Talente da sind, und diese kamen jetzt allgemach und hätten auch ohne den großen Streit ihren Weg gefunden. Kein Zweifel, daß die Schweizer in ihren um 1740 erschienenen Werken, Bodmers „Kritische Abhandlungen von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen", sowie „Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter", Breitingers „Kritische Dichtkunst" und „Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse", zu einem tieferen Verständisse des Wesens der Poesie als Gottsched durchgedrungen waren und auch ein viel freieres und feineres Urteil besaßen, aber geniale Naturen waren auch sie keineswegs, sie gaben weder die Ansicht von der „unbedingten und unmittelbaren Lehrhaftigkeit" der Poesie auf, noch kamen sie über das „Ut pictura poesis" hinaus; andererseits nahm Gottsched den Kampf zweifellos in dem guten Glauben auf, daß ein Rückfall in den Lohensteinianismus bevorstehe, und konnte sich immerhin auf seine verdienstliche Reform des Theaters, seine vielfachen praktischen Bestrebungen beziehen. Aber die Entwicklung ging jetzt über ihn weg, wie sie dann auch über Bodmer weg ging, und wenn er als schaurige „Litteraturleiche" zurückblieb, so war das doch zum Teil seine Schuld; denn man identifiziert sich nicht ungestraft mit der Litteratur, zumal nicht, wenn man selber nur ein jämmerlicher Poet ist und einen Klopstock und einen Schönaich nicht unterscheiden kann. Für die Schweizer fochten Homer, Ariosto, Tasso, Milton, die sie alle viel besser erkannten als Gottsched, und so fiel ihnen nicht bloß die poetische Jugend, sondern auch die soeben von Alexander Baumgarten und Georg Friedrich Meier begründete wissenschaftliche Ästhetik zu. Der Leipziger Professor ward der „große Duns", den ein Lessing dann geradezu als Prügelknaben benutzte. Er hat noch in seinem „Nötigen Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst" ein sehr verdienstvolles Werk geschaffen, ist aber dann völlig vereinsamt gestorben. In unserem Jahrhundert hat Th. W. Danzel seine wirklichen Verdienste wieder

ins Licht gestellt; wenn man aber neuerdings versucht, ihm im Pantheon der deutschen Litteratur einen hervorragenden Platz zu verschaffen, so ist das doch wohl ein vergebliches Bemühen.

Mit dem Sturze Gottscheds war nun aber der Einfluß der französischen Litteratur auf die deutsche noch keineswegs gebrochen, in die französische Schule gingen die jungen Talente nach wie vor, wenn auch die englische für manche Gattungen allmählich wichtiger wurde. Gottsched hatte das Talent besessen, die poetischen Köpfe, die nach Leipzig Studierens halber kamen, an sich zu ziehen und für sich auszunutzen; jetzt fielen die meisten, die begabtesten, die bisher an seines Anhängers Johann Joachim Schwabes „Belustigungen des Verstandes und Witzes" mitgearbeitet hatten, von ihm ab und gründeten 1744 die „Neuen Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes", nach dem Druckorte gewöhnlich die „Bremer Beiträge" genannt. An diese Leipziger „Bremer Beiträger" knüpft sich der nächste Fortschritt der deutschen Dichtung: Sie schaffen noch keineswegs wirkliche nationale Kunst, aber sie wissen, was sie in französischer Schule gelernt, auf deutsche Verhältnisse nicht ganz ungeschickt anzuwenden und das Ergebnis dem deutschen Volke mundgerecht vorzulegen und werden dadurch populär, so daß ihre Namen noch heute auch in breiteren Kreisen nicht völlig verschollen sind. Die drei ältesten von ihnen sind Karl Christian Gärtner aus Freiberg (1712—1791), der Kritiker des Kreises, Gottlieb Wilhelm Rabener aus Wachau bei Leipzig (1714—1771), der Satiriker, und Christian Fürchtegott Gellert aus Hainichen im Erzgebirge (1716—1769), bei weitem der vielseitigste und einflußreichste von allen. Über Rabener braucht man heute nicht mehr allzu viele Worte zu verlieren, seine Satire, die, vor „Palästen und Antichambren" zurückschreckend, die Thorheiten des deutschen Mittelstandes in ziemlich harmloser Weise geißelte, hat sich zwar einst bei diesem der größten Beliebtheit erfreut und ohne Zweifel zu seiner „Erziehung" beigetragen, ist heute aber nicht einmal mehr kulturhistorisch be-

deutsam, da sie zu wirklicher Lebensdarstellung nirgends durchdrang, sondern sich an raisonnierender Ausfüllung konventioneller Formen genügen ließ. Lebendiger sind Rabeners Briefe geschrieben, und als Persönlichkeit verdient er sicherlich Goethes warmes Lob. — Sehr viel wichtiger als Rabener ist Gellert, ihn kann man schon einen Vorklassiker nennen; denn seine „Fabeln und Erzählungen" (1746) und seine „Geistlichen Oden und Lieder" (1757) haben sich auch neben der klassischen Dichtung noch halten können und werden noch heute von der deutschen Jugend auswendig gelernt. Kein großes dichterisches Talent, aber mit einer schönen formalen Begabung ausgestattet, besaß Gellert auch den Instinkt für das Wirksame und Aussichtsvolle, die litterarische Betriebsamkeit seines Stammes, und so hat er, nachdem Frau Gottsched die „Sächsische Komödie" im Anschluß an die Franzosen begründet, die französische „Comédie larmoyante" als „rührende Komödie" in die deutsche Litteratur eingeführt und im Anschluß an Richardsons „Pamela" ein „Leben der schwedischen Gräfin v. G." (1746) den ersten deutschen Familien- und psychologischen Roman gegeben, wenn auch noch steif und unbeholfen genug. „Geschmack" und „Moral", wie er sie verstand, sind freilich sein Leben lang seine Götter geblieben, vor allem Kühnen und wahrhaft Bedeutenden in Poesie und Leben schrak er zurück, und so ist auch er bald wieder ins litterarische Hintertreffen geraten, doch hat ihm seine wahrhaft liebenswürdige, wenn auch schwächliche Persönlichkeit und sein segensreiches praktisches Wirken die Verehrung seines Volkes bis an sein Lebensende und darüber hinaus bewahrt.

Eine Sonderstellung unter den Leipzigern nimmt Johann Elias Schlegel aus Meißen (1718—1749) ein, der schon als Schüler zu Pforta unter dem Einfluß der „Kritischen Dichtkunst" Gottscheds Dramen im französischen Stil geschrieben hatte, dann in Leipzig der begabteste und fleißigste der Gottschedianer geworden war, darauf, nach Kopenhagen verschlagen, aber auch am weitesten über den „Meister" hinaus wuchs. Schlegel war sicherlich ein dramatisches Talent, und er hat in

seinen Trauerspielen („Theatralische Werke" 1747), vor allem im „Canut", das Beste gegeben, was der französische Stil in Deutschland hervorgerufen hat; er hat auch im „Triumph der guten Frauen" und in der „Stummen Schönheit" die sächsische Komödie auf die größtmögliche Höhe gebracht. Und nun kam er, der schon in seiner Jugend Shakespeare und Gryphius verglichen hatte, den Engländern immer näher, packte nicht bloß nationale Stoffe an, sondern übersetzte auch schon in fünffüßigen Jamben, ja, Praxis und Theorie einend, äußerte er in seinen „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" bereits Ansichten, die sehr stark an die Lessings erinnern — als er leider kaum dreißigjährig starb. Sicher, er wäre nicht bloß Lessings Mitkämpfer, sondern auch der Mitschöpfer eines nationalen Repertoires geworden. — Von seinen beiden Brüdern hat sich Johann Adolf (1721—1793), ein richtiger „Beiträger", durch eine Übersetzung von Batteux' „Les beaux arts reduits à un même principe" mit eigenen erläuternden und berichtigenden Abhandlungen, an die dann Lessing und Mendelssohn anknüpfen konnten, sowie durch Fabeln und geistliche Lieder bekannt gemacht, während Johann Heinrich, wohl von seinem Bruder Johann Elias angeregt, das erste fremde Drama, Thomsons „Sophonisbe" (1758) in Jamben übersetzte. — Die nächste Entwicklung des Dramas knüpfte an Johann Elias Schlegel, an seine Stücke im französischen Stil an und kam noch bis zum siebenjährigen Kriege kaum über ihn hinaus. Bloße Namen sind uns heute Johann Friedrich Freiherr von Cronegk aus Ansbach (1731—1758), der das bei einem Preisausschreiben Nicolais gekrönte Trauerspiel „Codrus", dann „Olint und Sophronia", auch ein Lustspiel „Der Mißtrauische" schrieb, und der ebenso früh verstorbene Joachim Wilhelm von Brawe aus Weißenfels (1738—1758), dessen Trauerspiele, darunter einen „Brutus" in reimlosen Jamben Lessing herausgab. Ja, selbst der Freund Lessings, Christian Felix Weiße aus Annaberg (1726—1804), der Shakespearesche Stoffe wie „Richard III." und „Romeo und Julia" mit ein bischen Theatergewandtheit

französisch-regelmäßig zu machen gedachte und dafür von seinem großen Freunde gehörig auf die Finger geklopft wurde, ist heute verschollen, trotzdem er in Lustspielen („Amalia", „Die Poeten nach der Mode") und Singspielen mit vielen volkstümlich gewordenen Liedern wenigstens Laune erwies und mit seinem „Kinderfreund" die deutsche Jugendlitteratur, freilich recht rationalistisch-moralisierend, begründete. Die letzten deutschen Dramatiker im französischen Stil waren der Wiener Cornelius Hermann von Ayrenhoff (1733—1819), der als wackerer Soldat — er hat es bis zum Feldmarschalllieutenant gebracht — Lessing und dem „Shakespeareschen Unwesen" energisch auf den Leib rückte, und der später noch zu erwähnende Gothaer Gotter.

Unter den jüngeren Bremer Breiträgern sind außer Klopstock, der aber geistig nicht zu ihnen gehört, obgleich die ersten Gesänge seines „Messias" in den Beiträgen erschienen sind, Johann Andreas Cramer aus Jöhstadt im Erzgebirge (1723—1788) und Justus Friedrich Wilhelm Zachariae aus Frankenhausen (1726—1777) am bekanntesten geworden, Cramer weniger durch seine Poesie — obschon er als der begabteste unter den Bremer Beiträgern bezeichnet wird —, seine Psalmen, Oden und Hymnen, als durch sein Verhältnis zu Klopstock, mit dem er dann in Kopenhagen den „Nordischen Aufseher" herausgab, Zachariae durch einen glücklichen Jugendwurf, das komische Epos „Der Renommist", das noch in Schwabes „Belustigungen" (1744) erschien und von seinem Verfasser nicht mehr übertroffen wurde. Popes „Lockenraub" hatte das Muster abgegeben, aber indem Zachariae sein kleines Werk frisch aus dem deutschen Studentenleben herausschuf und den Gegensatz des rauhen Jena und des eleganten Leipzig nicht übel verkörperte, auch formell durch den ergötzlichen Kontrast der Gravität des Alexandriners zu dem komischen Stoff manche glückliche Wirkung erreichte, trug er doch auch sein bescheidenes Teil zur Selbständigmachung der deutschen Dichtung bei. Er hat dann später außer neuen komischen Gedichten große beschreibende Dichtungen geschrieben, Glück aber nur noch mit

„Fabeln und Erzählungen in Burkhard Waldis' Manier" gehabt. — Freunde Klopstocks waren auch Konrad Arnold Schmid aus Lüneburg, Nikolaus Dietrich Giseke aus Günz in Ungarn, die beide vornehmlich geistliche Lieder geschrieben haben, vor allem aber Johann Arnold Ebert aus Hamburg, der weniger durch eigene Werke („Episteln"), als durch seine Übersetzungen (Glovers „Leonidas", Youngs „Nachtgedanken") berühmt und einflußreich geworden ist. Gärtner, Schmid, Joh. Adolf Schlegel, Zachariae und Ebert fanden sich später in Braunschweig, meist als Professoren am Carolinum, wieder zusammen, aber eine Dichterschule bilden sie da nicht mehr. — Hier angefügt werden mögen zwei sächsische Dichter, die gleichzeitig mit den Bremer Beiträgern in Leipzig waren, aber nicht zu ihnen übertraten, sondern Gottsched treu blieben, trotzdem ihre Poesie über ihn hinauswuchs: Abraham Gotthelf Kästner aus Leipzig (1719—1800), der berühmte Epigrammatiker, dessen beste Stachelverse selbst die Lessings an Gehalt und Witz übertreffen, und der Fabeldichter Magnus Gottfried Lichtwer aus Wurzen (1719—1783), der mit Gellert in manchem Betracht rivalisieren kann. Er hat mehr Natur und Humor als dieser, Gellert doch im Ganzen mehr Gewandtheit und Witz. Die Fabel und Erzählung, von Lafontaine und in Deutschland von Hagedorn angeregt, war die Lieblingsgattung der Zeit, nach Breitingers Theorie sogar die höchste Gattung der Poesie. Ihr huldigten außer den genannten Dichtern auch Gleim und Lessing und zuletzt Gottlieb Konrad Pfeffel aus Kolmar (1736—1809) und Johann Gottlieb Willamow aus Mohrungen, der „Dialogische Fabeln" schrieb.

Neben den Leipziger oder sächsischen Dichtern, wie man die Bremer Beiträger doch am richtigsten nennt, steht dann eine hallische oder preußische Gruppe, die freilich nicht ganz so eng zusammenhängt, wie jene, auch keine eigene Zeitschrift herausgiebt. Sie nimmt zunächst etwas englischen Geist auf, gerät dann doch wieder ins französische Fahrwasser, geberdet sich aber immer etwas freier, ja, leichtsinniger als die ehrenfesten

Leipziger. An ihrer Spitze steht Jakob Immanuel Pyra aus Cottbus (1715—1744), der von 1735 an in Halle studiert und dort einen Freundschaftsbund mit Samuel Gotthold Lange aus Halle (1711—1771), dem Pastor zu Laublingen und Horaz-Übersetzer Lessingschen Angedenkens, schließt. Pyra ist freilich keiner der leichtsinnigen Hallenser, sondern ein großer Verehrer Miltons, von dem er die reimlosen Verse übernimmt. Sein Lehrgedicht „Der Tempel der Dichtkunst" und kleinere Oden, die Bodmer mit Dichtungen Langes als „Thirsis und Damons freundschaftliche Lieder" herausgab, sind auf Klopstock von Einfluß gewesen, als dessen Vorläufer Pyra erscheint. An dem Gottsched-Bodmerschen Streit nimmt Pyra mit den Streitschriften „Erweis, daß die Gottschedianische Sekte den Geschmack verderbe" Anteil. Lange hat nach Pyras frühem Tod noch „Horazische Oden", unbedeutend, aber auch ungereimt, und die berüchtigte Horaz-Übersetzung herausgegeben. — Den Mittelpunkt der hallischen Dichter bildet Johann Ludwig Gleim aus Ermsleben bei Halberstadt (1719—1803), ja, er bildet gewissermaßen den Mittelpunkt der gesamten vorklassischen Litteratur, freilich nicht als Talent, sondern als der Freund seiner Freunde. Als hallischer Student schließt er mit Uz, Götz und einem jung verstorbenen Rudnik aus Danzig einen Freundschaftsbund, lernt dann in Berlin noch Pyra und weiter Kleist und Ramler, früh auch Klopstock, dann Lessing, endlich auch Wieland und Herder kennen, mit denen allen und noch vielen anderen er einen lebhaften Verkehr unterhält. Einmal bringt er in Halberstadt, wo er als Sekretär des Domkapitels und Kanonikus lebt, einen richtigen Dichterbund zu stande, der aber nicht lange bestehen bleibt. Seine Produktion beginnt mit dem „Versuch in scherzhaften Liedern" (1744), durch die er die sich an die petite poesie der Franzosen und Hagedorn anschließende anakreontische Dichtung in Deutschland begründet. Auch er verschmäht den Reim, aber ohne tieferen Grund (der bei Pyra in dem Ekel vor der Korrektheit der Hofpoeten und Gottschedianer recht wohl zu entdecken ist), wie denn überhaupt die ganze anakreontische

Dichtung ohne Lebenswahrheit, aber immerhin als Kontrastpoesie zu der jetzt auch hervortretenden überschwänglichen Dichtung Klopstocks und der Klopstockianer und als Schulung für das Lied von einiger Bedeutung war. Gleims Hauptruhm bilden seine „Preußischen Kriegslieder eines Grenadiers" (1757). Er hat dann, seicht und fruchtbar, wie er war, noch sehr vieles versucht, hier und da auch einmal das Zeitgemäße gewittert, aber im Ganzen doch nicht mehr als eine „historische" Bedeutung gewinnen können. — Ernster und tüchtiger war sein Freund Johann Peter Uz aus Ansbach (1720—1796), der sich, nachdem er zuerst der Anakreontik gehuldigt (Übersetzung Anacreons von ihm, Götz und Rudnik), der kräftigeren Ode zuwandte und im Geiste Popes und Hallers in der „Theodicee" eine lange berühmte Lehrode, aber auch einige hochgeschätzte patriotische Stücke gab. Er schrieb auch ein Lehrgedicht, „Die Kunst stets fröhlich zu sein" und ein komisches Epos „Der Sieg des Liebesgottes". — Johann Nikolaus Götz aus Worms (1721—1781) war das größte Formtalent unter diesen Hallensern und erregte durch seine „Mädcheninsel" selbst Friedrichs des Großen Aufmerksamkeit. — Am meisten lebendig geblieben ist von allen diesen Dichtern doch Ewald Christian von Kleist aus Zeblin in Pommern (1715—1759), der preußische Offizier, der in der Schlacht bei Kunersdorf fiel, und den Lessing so schmerzlich beklagte. Er hat kaum anakreontisch getändelt, sondern in fast allen seinen Gedichten männlichen Ernst gezeigt, der oft in Schwermut übergeht. Seine berühmteste Dichtung ist „Der Frühling" (1749, in Hexametern mit einer Vorschlagsilbe), der in unserer Litteratur fast so viel Aufsehen erregte wie der „Messias" und bruchstückweise noch immer zu genießen ist, obschon er zur beschreibenden Poesie gehört. — Preußischer Patriot wie Gleim und Kleist war dann auch Karl Wilhelm Ramler aus Colberg (1725—1798), außerdem auch noch der Platen des 18. Jahrhunderts, bei dem sich sogar Lessing in Versdingen Rat holte. Goethe hat ihn gelobt, aber er ist trotzdem völlig verschollen. Und auch nur der Kuriosität halber

erwähnt man heute noch Anna Luise Karsch, die Karschin, eine Volksdichterin aus Schlesien, die den großen Friedrich besang wie Gleim und Ramler, aber von ihm mit zwei Thalern abgespeist wurde, die sie stolz zurückschickte. Ein ursprüngliches Talent, kam sie, wie alle späteren ihres gleichen, nicht zur Entwicklung. — Kurz mögen hier denn auch gleich die jüngeren Dichter, die sich um 1770 um Gleim in Halberstadt sammelten, die „Halberstädter", aufgeführt werden: es sind Johann Georg Jacobi aus Düsseldorf (1740—1814), der als „Graziendichter" nicht eben sehr erfreulich ist, obwohl er die leicht pikante französische Chanson vortrefflich nachbildet, später aber, von den Göttingern und Goethe beeinflußt, ein guter deutscher Lyriker wird, Klamer Eberhard Schmidt aus Halberstadt (1746—1824), von dem das Lied „Hier sitz' ich auf Rasen mit Veilchen bekränzt" stammt, und der frühgestorbene Johann Benjamin Michaelis aus Zittau (1746—1772), der vielleicht ein Nebenbuhler Wielands geworden wäre. Göckingk, den man hier auch nennen könnte, leitet zu den Göttingern über, Heinse ist Sturm- und Drangmensch bei all seiner Frivolität.

Ein wirklich großes Talent ist weder unter den Leipzigern noch unter den Hallensern, aber sie haben die deutsche Dichtung, die sich selber und ihr Publikum erst erziehen mußte, sanft geführt und sind die ersten freundlich blinkenden Sternlein an unserm Poetenhimmel geworden, zu denen wir gelegentlich noch heute mit einiger Rührung und Dankbarkeit hinaufschauen. Mitten unter ihnen aber war inzwischen der erste große Stern schon aufgegangen, und die staunende deutsche Welt wußte zunächst nicht, ob es ein Fixstern sei mit eigenem Licht oder ein Planet, der von einem andern Stern — sagen wir Milton — sein Licht empfing, oder gar ein böser Komet, der Lohensteinsche Gräuel in die Gefilde gereinigten Geschmacks zurückführen wollte. Dann entschied man sich doch für den Fixstern, ja, man glaubte, die Sonne selber sei mit Friedrich Gottlieb Klopstock aus Quedlinburg (geboren am 2. Juli 1724, gestorben am 14. März

1803 zu Hamburg) am deutschen Dichterhimmel erschienen. Und in der That ist wohl nie ein Dichter in Deutschland aufgetreten, dessen Schaffen von vornherein die zeitgenössische Produktion in dem Grade übertroffen hätte, wie Klopstocks „Messias", die ersten drei Gesänge, die die „Bremer Beiträge" im Jahre 1745 brachten, und seine ersten Oden die der Leipziger und Hallenser. „Mit Klopstocks Erscheinung wurde offenbar, daß die Dichtung auf einer ursprünglichen genialen Begabung beruhe und durch Studium nicht erlernt werden könne," hat Goedeke mit vollem Recht gesagt, seit Klopstock erst haben wir wieder eine wirkliche deutsche Poesie. — Zwei Jahre nach dem Erscheinen der ersten Gesänge des „Messias" wurde in Leipzig durch die Neuberin ein Lustspiel eines dortigen Studenten zur Aufführung gebracht, der dann, ohne seine Studien zum Abschluß gebracht zu haben, nach Berlin ging und dort bald ein angesehener Kritiker wurde. Als Dichter berühmt wurde dieser Leipziger Student aber erst zehn Jahre nach dem Erscheinen des „Messias" durch sein Trauerspiel „Miß Sara Sampson" — es war Gotthold Ephraim Lessing aus Kamenz in der sächsischen Oberlausitz (geboren am 22. Januar 1729, gestorben am 15. Februar 1781 zu Braunschweig). Lessing hat sich, ganz anders wie Klopstock, seinen Ruhm Schritt für Schritt erkämpfen müssen, dafür haben wir bei ihm aber auch die stete Entwicklung zu Höherem bis an sein Lebensende, während Klopstock im Grunde seine Jugendpoesie nicht übertrifft. Außer seinen poetischen Werken machen auch Lessings kritische Schriften Epoche, vor allem die mit Mendelssohn und Nicolai herausgegebenen Litteraturbriefe, die im Jahre 1759 zu erscheinen beginnen und der Periode, wo die Produktion an und für sich als Verdienst zu gelten hat, definitiv ein Ende bereiten. — In diesen Litteraturbriefen ist öfter von einem jungen Schwaben die Rede, der als eifriger, ja, fanatischer Klopstock-Anbeter und -Nachahmer eine schwärmerisch fromme Schrift nach der andern auf den litterarischen Markt wirft. Der scharfblickende Kritiker erkennt, daß in diesem Autor

etwas ganz anderes als ein Schwärmer steckt, und wirklich beginnt der Verfasser des „Anti-Ovid“ und des „Geprüften Abraham“ im Jahre 1762 Shakespeare zu übersetzen und veröffentlicht zwei Jahre später den dem Cervantes nachgeahmten Roman „Don Sylvio von Rosalva oder der Sieg der Natur über die Schwärmerei“. Damit hat der dritte der drei großen Vorklassiker den litterarischen Schauplatz als „er selbst“ betreten, Christoph Martin Wieland aus Oberholzheim bei Biberach (geboren am 5. Sept. 1733, gestorben am 20. Januar 1813 zu Weimar). Er giebt das erste Werk, das auch ein Lessing anerkennt, in seinem Roman „Geschichte des Agathon“ 1766 — in etwa zwanzig Jahren also ist die Selbständigmachung der deutschen Litteratur durchgeführt, der Traum Gottscheds ist Wahrheit geworden, aber freilich anders, als er dachte. Noch wirken zwar französische und englische Einflüsse fort, aber von Nachahmung kann nun nicht mehr die Rede sein, der deutsche Geist hat sich emanzipiert, es sind Dichter aufgetreten, die eigenes und deutsches Leben in ihnen eigentümlichen Formen zu geben haben.

Eine eingehende Vergleichung der drei großen deutschen Vorklassiker ist äußerst interessant und kann bis in die Einzelheiten durchgeführt werden, da immer einer des andern Gegensatz und gleichzeitig seine Ergänzung bildet, so daß sich das deutsche Wesen in ihnen ziemlich vollständig offenbart. Schon durch ihre Heimat repräsentieren sie ganz Deutschland: Klopstock ist Norddeutscher, Lessing Mitteldeutscher, Wieland Süddeutscher, und man braucht bei ihnen nicht lange zu suchen, um die charakteristischen Eigenschaften ihrer Stämme zu finden: Die lyrische Erhabenheit und Weichheit des Quedlinburgers, mit der eine gewisse Trockenheit kontrastiert, ist niedersächsisch, obersächsisch des Kamenzers Verstandesschärfe und männliche Gelassenheit bei aller jähen Hitze, des Biberachers Gemütlichkeit, Schlauheit und Sinnlichkeit aber sind echt schwäbisch, wenn wir auch seine Frivolität wohl auf Rechnung der Zeit setzen müssen. Daß Klopstock der Lyriker von den dreien ist, Lessing der Drama-

tiker, Wieland der Epiker, hängt mit jenen Stammeseigenschaften wenigstens in etwas zusammen, wenn wir uns auch nicht verhehlen können, daß dichterische Begabungen nicht Stammeserbteil, sondern vom Stammestum nur modifiziert sind. Aber wie genau „entsprechen sich“ die drei in allen weiteren Beziehungen: Steht Klopstock dem Pietismus am nächsten, so ist Lessing entschieden Rationalist, Wieland trotz seiner jugendlichen Neigung zur Schwärmerei ein Skeptiker; ähnlich Klopstock ein begeisterter Patriot, Lessing ausgesprochener Weltbürger, Wieland aber ein politischer Kopf. Ganz analog verläuft die litterarische Entwicklung: Klopstock lernt von den Engländern, Lessing doch zunächst von den klassischen Franzosen, für die er, so möchte ich behaupten, trotz der „Hamburger Dramaturgie“ eine geheime Vorliebe behält, Wieland schließt sich durchaus an die modernen Franzosen an. Der wirkliche Dichter von den dreien ist Klopstock, er allein dichtet aus voller innerer Notwendigkeit heraus, Lessing schafft bewußt, Wieland bildet nach, aber die große Intention der Natur mit Klopstock ist nicht voll herausgekommen, so daß Lessing mit Hülfe seiner Kritik fast weiter gelangt, während die immer steigende Gewandtheit und die unerschöpfliche Fruchtbarkeit Wielands seine Schwächen zunächst verhüllen. Klopstock, hat man gesagt, sei ewig Jüngling geblieben, das ist nicht richtig, aber den Poeten Klopstock sehen wir als Jüngling, Lessing dagegen als Mann, Wieland, wenn auch nicht gerade als Greis, doch in reiferem Lebensalter.

Die litterarische, die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der drei Männer ist sehr groß, und hier soll man sie nicht allzuängstlich gegeneinander abmessen. Klopstock, kann man ganz kurz sagen, hat seinem Volke zuerst wieder gezeigt, was ein Dichter sei, und die einem Dichter gebührende Stellung in der Nation beansprucht, erlangt und mit Würde festgehalten. Im besonderen ist er der Schöpfer der neuen deutschen Dichtersprache, Phantasie, Empfindung, Stimmung kommen bei ihm wieder zu ihrem Recht, wenn er auch der Überschwänglichkeit und Verschwommenheit nicht entgeht. Sein „Messias“ (vollendet

1773) ist wenigstens der Intention nach das größte deutsche Dichterwerk seit den Tagen des Mittelalters, freilich zu vollem Leben nicht gediehen, kein echtes Epos, seine „Oden" (gesammelt 1771) begründen die neuere deutsche Lyrik. Geringer ist die Bedeutung seiner geistlichen Lieder — er war ein zu subjektiver und zu wenig volkstümlicher Geist für diese Gattung. Daß in ihm auch nicht eine Faser dramatischer Begabung war, erkennt jeder, der sich nur einmal näher mit ihm berührt, und so sind seine geistlichen Trauerspiele („Der Tod Adams" 1757, „Salomo", „David") sowohl wie seine „Bardiete" („Hermanns Schlacht" 1769, „Hermann und die Fürsten", „Hermanns Tod") mißlungen, doch soll man die patriotische Begeisterung, die in den letzteren lebt, nicht unterschätzen: Ruft sie zunächst auch das sogenannte „Bardengeheul" hervor, so teilt sie sich doch auch kräftigeren Geistern mit und leitet so zur Begeisterung der Freiheitskriege über. Auch seine Ansichten von der Dichtkunst und seine mit seinem Patriotismus zusammenhängenden deutsches Altertum und deutsche Sprache, Grammatik und Rechtschreibung betreffenden Bestrebungen soll man als verheißungsvolle Anfänge nicht unterschätzen, mag auch die Form seines bekanntesten Prosawerkes, der „Gelehrtenrepublik" (1774) noch so verfehlt sein. Die echte Frömmigkeit Klopstocks und weiter seine Freiheitsliebe, die ihn die französische Revolution begeistert begrüßen ließ, bis er dann seinen Irrtum d. h. die selbstischen Motive der gallischen Umwälzung erkannte, sind auf lange hinaus von großer Wirkung gewesen, wie ihm überhaupt die Jugend begeistert gehuldigt hat. — Lessing verdanken wir zunächst die Begründung der wahren Kritik und die Überwindung des französischen Einflusses, im besonderen aber die Selbständigmachung des deutschen Dramas, mit der ein Aufschwung des Theaters und der Schauspielkunst (Konrad Eckhof) Hand in Hand geht. Seine Jugendproduktion, sowohl seine Lustspiele wie seine anakreontischen Lieder und selbst seine Epigramme sind von geringem Wert, dagegen ist jedes seiner späteren Dramen, „Miß Sara Sampson" (1755), „Minna von Barnhelm" (geschrieben

1763, gedruckt 1767), „Emilia Galotti“ (1772), „Nathan der Weise“ (1779), eine That, und die drei letzten sind unserer Bühne noch heute unentbehrlich. Nachdem er schon in seiner Jugend in Samuel Gotthold Lange einen schlechten Philologen und Übersetzer gezüchtigt, griff er später in dem hallischen Professor Klotz einen seichten archäologischen Kunstschwätzer und litterarischen Kabalenmacher, in dem Hamburger Hauptpastor Goeze einen orthodoxen Glaubenseiferer aufs heftigste an und brachte Leben, Bewegung, reinere Luft auch in die wissenschaftlichen Bestrebungen der Zeit. Seine prosaischen Hauptwerke sind der „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ und die „Hamburgische Dramaturgie“, zunächst große Grenzsteinsetzungen, deren Hauptresultate nie wieder in Frage gestellt worden sind, dann aber auch positive Grundsteinlegungen zu dem Gebäude der modernen praktischen Ästhetik. In den Gesprächen „Ernst und Falk“ und der Abhandlung „Die Erziehung des Menschengeschlechts“ legte Lessing seine philosophischen Anschauungen nieder, die über die gewöhnliche Aufklärung weit hinaus gediehen waren. Lessings Prosa ist die beste ihrer Zeit, wenn auch nicht in allem mustergültig. Vor allem hat Lessing als Persönlichkeit gewirkt: Seine Kampflust, Unerschrockenheit, Wahrheitsliebe, geistige Freiheit stellen ihn zu den besten Vertretern deutschen Geistes und lassen in unserm Vaterlande bei allen geistigen Kämpfen immer wieder den Ruf erschallen: Ist kein Lessing da? — Geringer als die seiner beiden Genossen erscheint Wielands Bedeutung. Er hat zwar, nachdem er die Klopstock-Nachahmung seiner Jugend überwunden, seinen eigenen Weg gefunden, ist ihn aber doch nicht so selbständig geschritten, wie Klopstock und Lessing den ihrigen, ist die französische Bildung nie ganz los geworden. Dennoch: Er bildet die epische Prosa und den zwanglosen Plauderstil im epischen Gedicht aus, erweitert das Stoffgebiet der deutschen Dichtung durch Einführung griechischer und romantischer Stoffe sehr bedeutend, gewinnt die höheren Kreise für die deutsche Litteratur und ergiebt überhaupt in seiner Heiterkeit und gewandten Leichtigkeit den

notwendigen Gegensatz zu Klopstocks Überschwänglichkeit und Lessings Ernst. Doch wird man nicht gut bestreiten können, daß seine Leistungen und Bestrebungen vor allem der Unterhaltungslitteratur zu Gute gekommen sind. Großes Verdienst hat seine Übersetzung Shakespeares (1762 ff.), so unvollkommen sie noch ist. Seine charakteristischsten Werke sind dann der Roman „Agathon" (1766), ein Stück eigener Entwicklung im französiert-griechischen Gewande bietend, das Lehrgedicht „Musarion" (1768), eine Philosophie „der Grazien", d. h. des Lebensgenusses, der Roman „Die Geschichte der Abderiten" (1774), die Beschränktheiten des deutschen Lebens nicht übel verspottend, das romantische Heldengedicht „Oberon" (1780), sein bestes Werk, wenn auch nicht echte Romantik, doch nicht ohne Spuren Ariostischen Geistes, sein Altersroman „Aristipp" (1800). Horaz, Lucian, auch Cicero hat Wieland der deutschen Litteratur ihrem Geiste nach am besten angeeignet und ist als Herausgeber des „Teutschen Mercur" und Genosse des Weimarer Kreises noch eine der einflußreichsten Persönlichkeiten der klassischen Periode gewesen, wenn nicht um die allgemeine Kräftigung deutschen Wesens, doch um die freiere und feinere Bildung seiner Zeitgenossen hochverdient.

An alle drei großen Vorklassiker schließt man „Schulen" an, doch ist bei ihnen der engere persönliche Zusammenhang, der eine Schule erst ausmacht, kaum zu finden. Daß ein Werk wie Klopstocks „Messias" vielfache Nachahmung erwecken mußte, begreift sich, Bedeutenderes konnte dabei aber bei der im Grunde unnachahmlichen subjektiven Art Klopstocks nicht herauskommen. Bodmer, der Klopstock bekanntlich zu sich einlud, um dann schaudernd zu erkennen, daß der fromme Dichter des Messias keine Betschwester war, ging unter seinem Einfluß auch noch unter die Poeten und schrieb den „Noah" (später die „Noachide" betitelt), der manche schöne Stellen enthält, dann noch eine ganze Anzahl von biblischen Epen, von denen auch dieses nicht einmal mehr zu rühmen ist. Später warf er sich auf die

Dramenproduktion, indem er alle möglichen beliebten, namentlich politischen Stoffe behandelte, dabei aber nach Wielands Ausdruck „wie eine Elster stahl". Erwähnt seien hier noch seine Verdienste um die ältere deutsche Litteratur; er hat schon 1748 „Proben der alten schwäbischen Poesie des 13. Jahrhunderts", dann „Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger", „Chriemhildens Rache" und die „Klage" und endlich noch eine „Sammlung von Minnesingern" herausgegeben und auf Sebastian Brant, Fischart u. a. wieder aufmerksam gemacht. — Trieb Bodmer nach Gervinus' Ausdruck „die leere Form" der Klopstockschen Poesie auf die Spitze, so Geßner „die empfindsame Weichheit und die idyllische Schilderei" und Lavater die christliche Erhabenheit. In der That muß man Salomon Geßner aus Zürich (1730—1787), den berühmten Idyllendichter des vorigen Jahrhunderts, zu den Klopstockianern rechnen, obwohl er, schon als entschieden malerische Begabung, auch mit dem alten Brockes zusammenhängt und selbst von Theokrit zur Idylle geführt worden zu sein behauptete — der Geist seiner Poesie ist wesentlich klopstockisch, so ist auch sein größtes Werk, „Der Tod Abels" (in fünf Gesängen), nichts anderes als ein biblisches Epos in poetischer Prosa. Diese poetische Prosa hat Geßner in Hinsicht des Wohlklangs zu hoher Ausbildung gebracht, auch verdient er seinen Ruhm als Naturschilderer, naturwahre Menschen brachte er aber ebensowenig zu stande wie Klopstock, und die „Unschuld" seiner Personen ist nicht antik, sondern rein konventionell — wie hätte er sonst auch einer der Lieblingsdichter des damaligen Frankreichs werden können? — Johann Kaspar Lavater aus Zürich (1741—1801), der zuerst „Schweizerlieder" im Stile etwa Gleims und dann „Christliche Lieder" geschrieben hatte, blieb mit seinen großen epischen Dichtungen „Jesus Messias oder die Zukunft des Herrn", „Jesus Messias oder die Evangelien und die Apostelgeschichte in Gesängen" und „Joseph von Arimathia" durchaus im Fahrwasser Klopstocks, gehört aber mit seinen Prosawerken und überhaupt als Gesamterscheinung der Sturm- und Drangperiode an. Den Ausgang des Klopstockschen

Einflusses auf die epische Dichtung zeigen in unserem Jahrhundert des unglücklichen Franz von Sonnenbergs „Donatoa oder das Weltende“ und die Werke Pyrkers.

Als Oden- und Hymnendichter hat Klopstock mittelbar alle seine Nachfolger bis auf diesen Tag beeinflußt, unmittelbar aber etwa nur Johann Andreas Cramer in dessen Oden und Willamov in dessen „Dithyramben“. Auch als geistlicher Liederdichter hat er Schule gemacht, nicht bloß als Verfasser neuer, sondern auch als Überarbeiter älterer Gesänge. Das evangelische Kirchenlied geht aber in dieser Zeit nach fast dreihundertjähriger Blüte allmählich seinem Ende entgegen. Mit Gellert wären noch Christoph Friedrich Neander aus Kurland (1732—1802) und Balthasar Münter aus Lübeck (1735—1793), mit Klopstock Friedrich Karl von Moser aus Stuttgart (1723—1798), der in seinem „Daniel in der Löwengrube“ auch ein biblisches Epos (in Prosa) versuchte, und Christoph Christian Sturm aus Augsburg (1740—1786), der die Naturbetrachtung in das geistliche Lied einführte („Gesangbuch für Gartenfreunde und Liebhaber der Natur“) zu nennen. Ziemlich selbständig und volkstümlich war noch der Württemberger Philipp Friedrich Hiller (1699—1769), dessen „Geistliches Schatzkästlein“ sehr beliebt wurde. Im Ganzen tötete der Rationalismus, der auch die meisten Gesangbücher verwässerte, das alte Kirchenlied, an dessen Stelle dann durch die Romantik, im besonderen Novalis, das rein subjektive geistliche Lied im engeren Sinne trat.

Klopstocks Bardiete riefen in Deutschland, als Mode, eine Bardendichtung hervor, deren „Hohlheit und innere Lüge“ man aber bald erkannte. Zu diesen Barden gehört *nicht* der Klopstock befreundete Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, der sein „Gedicht eines Skalden“ 1766, also vor dem Erscheinen der Bardiete, herausgab und Klopstock anregte, nicht von ihm angeregt wurde. Wir werden dieser in manchem Betracht merkwürdigen und selbständigen Persönlichkeit beim Sturm und Drang wieder begegnen. Echte Barden sind dagegen Karl Friedrich Kretschmann aus Zittau (1738—1804), der Barde Rhin-

gulf, und die Wiener Exjesuiten Michael Denis, der Barde Sined, und Karl Mastalier. Denis hat auch Ossian übersetzt, der auf Klopstock und alle seine jüngeren Zeitgenossen von starkem Einfluß gewesen ist. Die wahre patriotische Begeisterung Klopstocks vererbte nicht auf die Barden, sondern auf eine Schar von Jünglingen, die sich nach 1770 in Göttingen zusammenfanden, und diese Klopstockschüler haben dem Meister Ehre gemacht.

Noch weniger als Klopstock konnte Lessing eine Schule haben — als solche bezeichnet man in der Regel den Kreis, in dem er in Berlin verkehrte, und die Berliner Aufklärer überhaupt, die in der That glaubten, seinen Geist gepachtet zu haben, aber eines Tages erkennen mußten, daß Deutschland nicht gewillt sei, diesen Anspruch anzuerkennen. Moses Mendelssohn aus Dessau (1729—1786) und Christoph Friedrich Nicolai aus Berlin (1733—1811) haben dem großen Kritiker in der Periode seiner Entwicklung unzweifelhaft nahe gestanden und mit ihm gemeinschaftlich, obwohl sie alle beide von der Poesie im Grunde wenig genug verstanden, eine Reihe psychologisch-ästhetischer Untersuchungen und Darlegungen unternommen, denen man ihre Bedeutung für ihre Zeit nicht absprechen kann, aber weder an der späteren Populärphilosophie Mendelssohns noch an Nicolais Tendenzromanen wird Lessing eine besondere Freude gehabt haben, und er ist sich dessen, was ihn von seinen Freunden trennte, auch nach und nach voll bewußt geworden. Mit Mendelssohn, seinem „Phädon", seinen „Morgenstunden", seinem „Jerusalem", beginnt der jüdische Einfluß auf die deutsche Litteratur, sein im Grunde nüchterner Deismus ward das Glaubensbekenntnis weiter Kreise und wird noch von Hettner „beseligende (!) Vernunftreligion" genannt. Es wird nötig sein, das Kapitel Mendelssohn einmal völlig neu zu schreiben und das Spezifisch-Jüdische in Moses' Wesen und Wirken ins Licht zu stellen — als Mensch dürfte er da, wie ich glaube, nicht allzu viel verlieren. Jedenfalls ist Friedrich Nicolai, der Mann der „Allgemeinen deutschen Bibliothek", der Verfasser des „M. Sebaldus Nothanker" und der „Freuden

des jungen Werther", ziemlich viel unsympathischer als der Jude, zuletzt haben doch wohl seine Buchhändlerinteressen sein gesamtes Verhalten zur Litteratur bestimmt, obwohl seine „Redlichkeit" nicht gerade bestritten werden soll. Er ist dann mit der von ihm vertretenen Aufklärung geradezu verächtlich geworden. — Als Lessing Wiens ließ sich der getaufte Jude Joseph Wiener von Sonnenfels (1733—1817) preisen, aber er war nach Erich Schmidts Charakteristik unwahr und eitel, Lessings Überlegenheit scheuend, und da er außerdem noch ästhetisch ziemlich zurückgeblieben, eher Gottschedianer als Lessingianer, überhaupt als Schriftsteller flach ist, so kann man, nachdem man ihm gewisse lokale Verdienste zugestanden hat, rasch über ihn hinweggehen. — Der einzige der Berliner Aufklärer, der einigermaßen als Dichter gelten kann und auf einem beschränkten Gebiete Lobenswertes geleistet hat, ist Johann Jakob Engel aus Parchim (1741—1802), der in dem „Philosophen für die Welt", der letzten unserer moralischen Wochenschriften, einige noch heute berühmte, äußerst fein und sauber ausgeführte Skizzen, wahre Kabinettstückchen, gab, in kleinen Lustspielen glückliche Anlage mit lebendiger Dialogführung verband und in seinem kleinen Roman „Herr Lorenz Stark" bei aller Nüchternheit und Kleinlichkeit der Lebensauffassung doch treffliche realistische Charakteristik erreichte. In gewisser Beziehung ist dieser Roman ein Vorläufer der Freytagschen, da auch er bereits „das Volk bei der Arbeit suchte". Daß man diese Art „Poesie" der der Klassiker gegenüberstellte, ja sie darüber erhob, war natürlich eine Thorheit.

Wieland hat seine „Schule" selbstverständlich unter den Romanschreibern und den „romantischen" Epikern. Doch ist im Roman zunächst noch Richardsons Einfluß mächtig; ihn finden wir z. B. bei Johann Thimotheus Hermes aus Petznick bei Stargard (1738—1821), der die „Geschichte der Miß Fanny Wilkes" („so gut als aus dem Englischen übersetzt") und „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen", diese schon mehr unter Fieldings Einfluß, schrieb. Gegen die Richardson-Schwärmerei verfaßte

Johann Karl August Musäus aus Jena (1735—1787) den satirischen Roman „Grandison der Zweite“ und verspottete darauf in den „Physiognomischen Reisen“ Lavater, Wielandschen Geist aber atmen vor allem seine „Volksmärchen der Deutschen“ (1782 ff.), die Märchenstoffe ohne Naivetät, aber doch mit echter schalkhafter Laune behandeln und auf lange hinaus ein Lieblingsbuch des deutschen Volkes blieben. — Entschiedener Wielandianer war oder wurde doch Moritz August von Thümmel aus Schönefeld bei Leipzig (1738—1817), dessen Erstlingswerk, das komische Heldengedicht „Wilhelmine oder der vermählte Pedant“ (1764) sich nicht, wie Scherer will (der es unmöglich gelesen haben kann), gegen die Verderbnis der deutschen Höfe richtet, sondern eine sehr grausame Verspottung der armen Theologen vom höfischen Standpunkte („Willst du haben die Pfarre, so mußt du auch nehmen die Quarre“, citiert Adolf Stern) aus ist. Thümmels Hauptwerk ist der Halbroman „Reise in die mittägigen Provinzen Frankreichs“ (1791 ff.), in dem ein gut Teil Wielandsche Frivolität sich mit aufklärerischer Tendenz verbindet, doch auch wertvollere Schilderungen enthalten sind und der Plauderstil zum Teil vollendet ist — jedenfalls eines unserer „weltmännischsten“ Bücher. — Hier müßte nun Heinse stehen, der als Wieland-Nachahmer begann und die Frivolität des Meisters nie überwand, aber doch eine „Natur“ war und so unter die Stürmer und Dränger geriet. — Von Epikern gehören Ludwig Heinrich (von) Nicolay aus Straßburg und die beiden Wiener Johann Baptist von Alxinger und Friedrich August Müller hierher — ihnen hatte es vor allem der „Oberon“ angethan, ihre Werke sind aber heute vollständig vergessen. Dagegen findet des Exjesuiten Aloys Blumauers travestierte „Äneis“ wohl noch Liebhaber, obwohl sie (oder weil sie) schon recht gemein ist. Als Haupt der aus Wielands Anregungen entstehenden Belletristik ist August Gottlieb Meißner aus Bautzen (1753—1807) zu nennen; daß diese dann im klassischen Zeitalter so tief in den Sumpf geriet, ist aber nicht gerade Wielands Schuld.

Von den Prosaikern dieses Zeitraums sind sehr viele bereits

im Verlaufe dieser Darstellung genannt. Der bedeutendste und einflußreichste neben Lessing ist Johann Joachim Winckelmann aus Stendal (1717—1768), der Begründer der deutschen Kunstgeschichte, mehr, der für mehr als ein Jahrhundert herrschenden Anschauung von der Antike, auf der unsere klassische Kunst im wesentlichen beruht. Sätze, wie „der einzige Weg, groß, ja, wenn möglich, unnachahmlich zu werden, sei die Nachahmung der Alten", und jener, daß „das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterwerke eine edle Einfalt und stille Größe sei", die sich in der berühmten Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1755) finden, sind in Deutschland von dem ungeheuersten Einflusse gewesen und zwar mit vollem Recht, wenn sie auch heute ästhetisch und historisch widerlegt oder doch als einseitig erkannt sind; denn es ist klar, daß es einen gewaltigen Fortschritt bedeuten mußte, wenn sich die Künstler so zur Natur stellen konnten wie die Alten, und daß edle Einfalt und stille Größe in der That die Kennzeichen aller höchsten Kunst sind. Daß die Einseitigkeit Winckelmanns später auch geschadet und einen sehr äußerlichen und engen Klassizismus hervorgerufen hat, wissen wir alle, dennoch hatte er von allen Deutschen zuerst „begeisterte Anschauung" der Kunst. Sein Hauptwerk „Die Geschichte der Kunst des Altertums" (1764) ist die erste wahrhafte Entwicklungsgeschichte, die wir besitzen, und im Stil meisterhaft, so daß sie in gewisser Beziehung kaum veralten kann.

Nur die wenigsten der andern Prosaiker dieses Zeitraums gelangten zu durchgebildeter Darstellung, doch sind sehr viele für die deutsche Wissenschaft und Bildung wichtig. Wirkliche Philosophen wie Leibnitz und Wolff treten zunächst nicht wieder auf, Kant befindet sich am Schluß der Periode erst in seinen Anfängen, dagegen ist die Zahl der Popularphilosophen, der „Aufklärer", beträchtlich. An ihrer Spitze mag der Hamburger Hermann Samuel Reimarus genannt werden, der bei seinen Lebzeiten eine Anzahl hochgeschätzter Werke („Die vornehmsten Wahrheiten der natürlichen Religion", „Vernunftlehre", „Be-

trachtungen über die Kunsttriebe der Tiere") herausgab, seine böse „Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes" aber wohlweislich nicht veröffentlichte. Teilweise durch Lessing ediert („Wolfenbüttler Fragmente"), erregte sie dann bekanntlich dessen Streit mit Goeze. — Mendelssohn und Nicolai sind erwähnt. Mit ihnen zusammen an den „Litteraturbriefen" nach Lessings Rücktritt arbeitete der frühverstorbene Thomas Abbt aus Ulm (1738—66), der die beiden Schriften „Vom Tode fürs Vaterland" und „Vom Verdienste" herausgab, die sehr lange gelesen wurden. Abbt hat auch für Volks- und Staatsleben Verständnis und weist so über Lessing hinaus zu Herder hin, der denn auch eine Gedächtnisschrift über ihn geschrieben hat. Wie Abbts Schriften blieben auch die des Hannöverschen Arztes Johann Georg Zimmermann, „Vom Nationalstolze" und „Über die Einsamkeit", lange beliebt. Endlich gehören in diesen Kreis noch der Hallenser Johann August Eberhard, der die „Neue Apologie des Sokrates" schrieb, und Christian Garve, der an dem Engelschen „Philosophen für die Welt" mitarbeitete und namentlich Moralist war.

Auch manche Theologen traten diesen Popularphilosophen nahe. Zwar sind sowohl S. J. Baumgarten und J. S. Semler wie die Philologen Ernesti (Lessings Lehrer) und J. D. Michaelis, die die Bibelkritik begründen, strenge Männer der Wissenschaft, auch schreibt der berühmte Kanzelredner Johann Lorenz von Mosheim seine Kirchengeschichte noch lateinisch, und Johann Matthias Schröckh, dessen (unvollendete) Kirchengeschichte vierunddreißig Bände zählt, war eben doch noch Polyhistor. Dagegen dürfen August Wilhelm Sack zu Berlin, Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem zu Braunschweig, Johann Joachim Spalding zu Berlin, deren Theologie wesentlich in den englischen Freidenkern wurzelte, wenn nicht als Genossen, so doch als Verwandte der Aufklärer bezeichnet werden, so segensreich ihre Wirkung auf das Volk zweifellos war. Auch der berühmte Georg Joachim Zollikofer aus St. Gallen, Prediger zu Leipzig, gehört derselben Richtung an. Wir haben von allen Predigten,

von den meisten auch populäre Schriften. Von Semler und Spalding besitzen wir Selbstbiographieen.

Die Hallenser Ästhetiker A. G. Baumgarten („Aesthetica" 1750) und G. F. Meier wurden oben bereits erwähnt. Der Popularphilosoph unter den Ästhetikern ist der Schweizer Johann Georg Sulzer, Professor zu Berlin, dessen „Allgemeine Theorie der schönen Künste" 1771/74 hervortrat. Sie war eigentlich schon bei ihrem Erscheinen überholt. Als Kunstschriftsteller traten vor und neben Winckelmann noch C. L. v. Hagedorn, der Bruder des Dichters, und Raphael Mengs, der bekannte Maler, auf.

Von staatsrechtlichen und politischen Schriftstellern sind zunächst die beiden Moser, Johann Jakob, der württembergische, und sein Sohn Friedrich Carl (von) Moser, der hessen-darmstädtische Staatsmann, zu nennen. Ersterer schrieb auch eine Selbstbiographie, letzterer das schon genannte Epos „Daniel in der Löwengrube". Bedeutende Historiker kennt diese Zeit außer Winckelmann noch nicht, doch sah Joh. Christoph Gatterers „Handbuch der Universalhistorie" zum erstenmal von der bis dahin üblichen Anordnung nach vier Weltmonarchieen ab, und Gottfried Achenwall begründete die Statistik. Die Erdbeschreibung fand in Anton Friedrich Büsching den ersten Bearbeiter. Popularphilosophen sind in ihrer Art wieder der Schweizer Johann Kaspar Hirzel, der „Die Wirtschaft eines philosophischen Bauers" schrieb, und Goethes Schwager, Johann Georg Schlosser zu Emmendingen, der einen „Katechismus der Sittenlehre fürs Landvolk" herausgab. Auch der Schweizer Isaak Iselin war in erster Linie gemeinnütziger Schriftsteller, erhob sich dann aber zu philosophischer Betrachtung der Geschichte („Der ewige Fortschritt" stammt von ihm) und wurde Herders Vorläufer.

Eine viel größere und allgemeinere Bedeutung als alle diese hat Justus Möser aus Osnabrück (1720—1794). Er ist der erste in Deutschland, der nicht bloß eine Ahnung von Volk und Volksleben, sondern tiefes Verständnis dafür hat, nationalen Stolz besitzt und historisch schauen kann. So begründet seine „Osnabrückische Geschichte" (seit 1765) eine neue, im höchsten

Sinne kulturhistorische Geschichtschreibung, so vermag er mit seinen „Patriotischen Phantasieen", die alles, was das ganze Volk angeht, berühren, eine unmittelbare und praktische Wirkung zu erreichen. Eine durchaus konservative Natur, aber schon als Patriot keineswegs gegen den Fortschritt, stellt er, wohl durch seine Kenntnis Englands angeregt, den Grundsatz auf, „daß sich das Volks- und Staatsleben aus den ursprünglichen Verhältnissen folgerecht entwickeln müsse", erscheint also als entschiedener Gegner der Aufklärer, die von historischen Verhältnissen überhaupt nichts wußten und eine ganz abstrakte Menschenbeglückung wollten. Von der „neumodischen Menschenliebe und Empfindsamkeit" hielt der Realist Möser nicht allzu viel, schlug auch gelegentlich drakonische Maßregeln gegen schlechte oder nutzlose Staatsangehörige vor und sah als echter Niedersachse den Besitz für die conditio sine qua non des wirklichen Bürgertums, den „erbrecht hofgesessenen Bauern für die Wurzel und Blüte freien deutschen Volkstums" an, weshalb er noch von den späteren Liberalen arg verketzert worden ist — wir sind nun eben wieder einmal dabei, zu lernen, wie sehr er in den Hauptsachen recht hatte. Als Schriftsteller hat ihn Goethe gepriesen: „Die Behandlung ist bewundernswürdig. Ein vollkommener Geschäftsmann spricht zum Volke in Wochenblättern, um dasjenige, was eine einsichtige, wohlwollende Regierung sich vornimmt oder ausführt, einem jeden von der rechten Seite faßlich zu machen; keineswegs aber lehrhaft, sondern in den mannigfaltigsten Formen, die man poetisch nennen könnte, und die gewiß in dem besten Sinne für rhetorisch gelten müssen. Immer ist er über seinen Gegenstand erhaben und weiß uns eine heitere Ansicht des Ernstesten zu geben; bald hinter dieser, bald hinter jener Maske versteckt, bald in eigener Person sprechend, immer vollständig und erschöpfend, dabei immer froh, mehr oder weniger ironisch, durchaus tüchtig, rechtschaffen, wohlmeinend, ja, manchmal derb und heftig, und dieses alles so abgemessen, daß man zugleich den Geist, den Verstand, die Leichtigkeit, Gewandtheit, den Geschmack und Charakter des Schriftstellers bewundern muß."

Möser hatte auch spezifisch-litterarische Interessen. In seiner Jugend hatte er ein Trauerspiel „Arminius", noch im Gottschedschen Geschmack, verfaßt, dann sich mit der Schrift „Harlekin oder Verteidigung des Grotesk-Komischen" gegen Gottsched gewandt, ja, selbst eine Posse, „Die Tugend auf der Schaubühne oder Harlekins Heirat", zur Unterstützung seiner Ansichten geschrieben; mit seinem „Schreiben über die deutsche Sprache und Litteratur" wandte er sich gegen Friedrichs des Großen „Sur la litterature allemande". — Wie Möser hatte auch Georg Christoph Lichtenberg aus Oberramstädt bei Darmstadt (1742—1799), Professor in Göttingen, längere Zeit in England verweilt und war ein Bewunderer englischen Lebens, wenn auch anderer Seiten desselben als Möser. Er teilt mit diesem den scharfen und gesunden Verstand, steht aber doch Lessing und der Aufklärung näher und ist mehr Satiriker. Deshalb gehört er auch hier ans Ende der vorklassischen Periode, obschon seine Hauptwirksamkeit nach 1770 fällt. Von seinen Schriften seien, außer seinen „Briefen aus England", nur „Parakleton oder Trostgründe für die Unglücklichen, die keine Originalgenies sind", der gegen Lavaters Bekehrungseifer gerichtete „Timorus", „Über Physiognomik wider die Physiognomen" und das köstliche „Fragment von Schwänzen", ebenfalls gegen Lavater, dann seine große „Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche" genannt. Zu einem wirklich geschlossenen Werke, u. a. zu dem geplanten humoristischen Roman, für den er am Ende das Talent gehabt hätte, brachte er es nicht, sein Bestes steckt überhaupt in seinen Aphorismen, er ist der erste bedeutende Aphoristiker unserer Litteratur. „Lichtenberg ist allenthalben vortrefflich, aber er wird ein Pedant, sobald er auf Poesie kommt", hat Hebbel von ihm gesagt; sein Schwerpunkt liegt allerdings wohl im Psychologischen und Moralischen wie bei seinem größten Nachfolger Nietzsche.

„Französische und englische Schule. Die Vorklassik" habe ich dieses Buch überschrieben — es stellt eine zusammenhängende, fortwährend ansteigende Entwicklung der deutschen Litteratur dar, die ungefähr zwei Drittel des 18. Jahrhunderts umfaßt.

Das letzte Drittel nach dem siebenjährigen Kriege leitet nun eine heftige revolutionäre Bewegung der Jugend ein, die von keiner Schule mehr wissen will und das Wort „Natur" auf ihre Fahne schreibt. Sie scheint alles Errungene in Frage zu stellen, wird aber die Ursache der wahren Befreiung der deutschen Nationallitteratur und somit auch ihrer höchsten bis dahin erreichten Blüte. Die „Vorklassiker", wenn auch vielfach angefochten, überdauern zu einem großen Teile den Sturm und Drang, ja, geben sogar, wie Lessing und Wieland, nach ihm erst ihr Bestes, aber man kann sie und ihre Geistesverwandten doch sehr wohl von der neuen Generation unterscheiden, sie verleugnen alle ihre „Schule" nicht, während die Jungen, wenn sie auch nicht selber alle wirkliche Originalgenies sind, doch jetzt das Originalgenie des deutschen Volkes in wahrhaft dichterischer Gestaltung zu Ehren bringen.

Johann Christian Günther.

„Betrachtet man genau, was der deutschen Poesie fehlte, so war es ein Gehalt, und zwar ein nationeller; an Talenten war niemals Mangel. Hier gedenken wir nur Günthers, der ein Poet im vollen Sinne des Wortes genannt werden darf: ein entschiedenes Talent, begabt mit Sinnlichkeit, Einbildungskraft, Gedächtnis, Gabe des Fassens und Vergegenwärtigens, fruchtbar im höchsten Grade, rhythmisch bequem, geistreich, witzig und dabei vielfach unterrichtet; genug, er besaß alles, was dazu gehört, im Leben ein zweites Leben durch Poesie hervorzubringen, und zwar in dem gemeinen wirklichen Leben. Wir bewundern seine große Leichtigkeit, in Gelegenheitsgedichten alle Zustände durchs Gefühl zu erhöhen und mit passenden Gesinnungen, Bildern, historischen und fabelhaften Überlieferungen zu schmücken. Das Rohe und Wilde daran gehört seiner Zeit, seiner Lebensweise und besonders seinem Charakter, oder, wenn

man will, seiner Charakterlosigkeit. Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten."

Man muß diese Worte Goethes mit ihrem Zeugnis, daß Johann Christian Günther ein voller Poet gewesen sei, nach wie vor einer Charakteristik von ihm voransetzen; denn spät erst hat sich das deutsche Philistertum mit dem unglücklichen Schlesier voll ausgesöhnt: Gervinus' Urteil versagte ihm gegenüber wie bei jeder „pathologischen" Natur, und noch Scherer behandelt ihn kühl genug. Es fragt sich aber sogar, ob man in der Anerkennung Günthers nicht noch weiter gehen darf als Goethe. Günthers Leben ist zwar zerronnen, aber sein Dichten doch wohl kaum, wenn man es als die Aufgabe der lyrischen Poesie betrachtet, das Empfindungsleben eines Menschen allseitig und damit eine Persönlichkeit widerzuspiegeln, eine dichterische Persönlichkeit, die Günther unzweifelhaft war, wenn auch kein Charakter. Mit ihm tritt, so müssen wir heute sagen, zum erstenmal eine Sturm- und Drangnatur in die deutsche Dichtung ein, einer jener revolutionären Geister, die sich ihrer Zeit in heißer Leidenschaft entgegenwerfen, aber doch von ihren Krankheiten zu stark ergriffen sind, als daß sie zu innerer Festigung gedeihen und sie bezwingen könnten. Nun sieht ein Revolutionär von 1720 selbstverständlich anders aus als einer von 1770, aber der Mannesmut fehlte Günther nicht, er hat in seinen Satiren fast alle gelehrten Stände seiner Zeit, vor allem die geistliche Orthodoxie, nicht minder aber auch den Pietismus angegriffen, manche einflußreiche Leute persönlich, er hat die höfischen Ehren und Gönnerschaften, die ihm freilich entgangen waren, die er aber doch auch wohl nur „der Not gehorchend, nicht dem eignen Trieb" gesucht, in echtem Dichterstolz zu verschmähen erklärt; die Vernunft ist bereits seine Göttin, und wohl begreift er „das innerliche Wesen, in dem die Eigenschaft der Poesie besteht", setzt es direkt der galanten Mode, die seine Sache nicht ist, entgegen. Die geradezu erschreckend wahre, ungebändigte Subjektivität seiner Natur ist die Ursache seines Unglücks und Untergangs, aber sie ist auch die Stärke seiner

Dichtung. Und um so eher mußte er untergehen, weil seine Zeit den wahren Dichter, sei es welcher Art, noch nicht trug. Es ist aber wohl zweifellos, daß auch günstigere Zeitumstände ihn nicht gerettet hätten — die Bürger, Grabbe und noch manche andere Dichter von seinem Fleisch und Blut bis zu dem Jüngstdeutschen Hermann Conradi herab beweisen es.

Was sein Leben beinahe zu einer Tragödie macht, ist das Verhältnis zu seinem Vater, dem Striegauer Arzte, der, obwohl er seine Jugend treu gehütet, dem Studenten, der allerdings tief genug in das wilde Treiben der Zeit hineingeraten war, seine Gunst aufsagte und dem reuig Heimkehrenden nicht weniger als fünfmal die Thüre wies. Da scheint auch Günthers früh hervorgetretene, durch nichts zu unterdrückende, dem Vater verhaßte Leidenschaft zur Poesie mitgewirkt zu haben. Sie ist ja bei einem echten Dichter nicht merkwürdig, aber merkwürdig für jene Zeit ist der hochfliegende Ehrgeiz, den Günther von Jugend auf hegte — „ich sann viel Staatsstreich' auszuführen, vergaffte mich am Mazarin", gesteht er einmal —, und der ihn auch als Dichter sich nur mit den Größten vergleichen, seinen Geliebten die Unsterblichkeit der Laura Petrarcas versprechen läßt. Um so tiefer führte ihn das Leben hinab, er hat es, vor allem in Wittenberg in den tiefsten Strudel geraten, niemals weiter als bis zum verbummelten Studiosus gebracht, den hier und da einmal ein Gönner für einige Zeit über das nackte Elend erhob, dem aber alle Versuche, eine geachtete oder nur sichere Stellung zu erlangen, meist durch eigene Schuld mißrieten. Bekannt ist, daß er, als er August dem Starken als Kandidat des Hofpoetenpostens präsentiert wurde, betrunken war — hier soll allerdings eine Intrigue Johann Ulrich Königs mitgespielt haben, aber ganz das Nämliche passierte ihm dann später auch bei einem Grafen Schaffgotsch. Seine glücklichste Lebenszeit hat er in Leipzig verbracht, das in seinen Gedichten viel erwähnt wird, darauf in Schlesien — trotz einiger Versuche, eine ärztliche Praxis zu finden, kann man es nicht anders nennen — herumvagabundiert, um endlich in Jena, an Leib und Geist ge-

brochen, als Achtundzwanzigjähriger zu sterben. Wie so viele schlesische Dichter eine stark-sinnliche Natur, hat er die Liebe früh gesucht und fast bis an sein Ende gefunden, die Liebe in jederlei Gestalt. Eine aber hat er auf jeden Fall wahrhaft und, soweit es ihm möglich war, auch treu geliebt, die Schweidnitzer Leonore; an sie sind seine schönsten und ergreifendsten Gedichte gerichtet, und als sie ihn verläßt, verliert er den letzten Halt, obschon er es auch dann noch zu einer neuen Verlobung bringt.

Wer seine Gedichte in unserer Zeit genießen will, der darf nicht zu einer der dicken Originalausgaben greifen, die in den Jahrzehnten nach seinem Tode erschienen und seinen Ruhm bis in die Tage Klopstocks, ja, Goethes erhalten haben. Da überwuchert das Gelegenheitsgedicht, sei es nun in der Form der Ode oder der Satire oder der Epistel, die echt lyrische Poesie, da ist des Rohen und Gemeinen aus der Zeit, des Schwulstigen aus Lohensteins, des Trivialen aus Weises und selbst des Galanten aus Neukirchs Schule so viel, daß das ästhetische und selbst das menschliche Interesse fast erstickt wird. Aber in einer guten modernen Auswahl, die womöglich noch chronologisch geordnet ist, bekommt Günthers Lyrik ein anderes Gesicht, da sehen wir sofort, daß ein volles Menschenleben in ihr steckt, das Glück der Kindheit, die süße Hoffnung und rauschende Lust der Jugend, die zärtliche, starke, die erinnerungsfrohe, endlich die schmerzlich ringende, immer wieder aufatmende, zuletzt aber doch entsagende Liebe, weiter männlicher Sinn und festes Gottvertrauen neben tiefer Reue, wildem Trotz und völliger Verzweiflung, zum Schluß eine dumpfe Resignation, mit bitterer Selbsterkenntnis gemischt. Wir können nicht anders, wir müssen Anteil nehmen an diesem Menschen, der, wie viel er auch gesündigt haben mochte, doch sicherlich, was er auch immer zur Selbstverteidigung wiederholt, eine offene, redliche Natur war und eine tiefe Sehnsucht nach einem harmonischen Dasein in sich trug. Wie alle Gedichte dieser und auch noch einer späteren Zeit sind die Günthers zu breit, erst Goethe hat ja die Konzentration des lyrischen Empfindens in die deutsche Dichtung

gebracht, innere Form in unserm Sinne haben sie, mit einigen wenigen wohl zufälligen Ausnahmen (Stücke der Kantaten z. B.), nicht, aber ihre äußere Form ist so gewandt, wie sie nur einem Dichter gelingen konnte, der die ganze Erbschaft der Schlesier übernahm und selber ein reiches Talent war; auch fehlt die logische Ordnung meistens nicht. Wahrheit und Tiefe der Empfindung, wie sie eben das Selbsterlebnis mit sich bringt, und echt lyrisches Temperament geben der Lyrik Günthers ihren Hauptwert und verleihen oft auch dem Ausdruck, so sehr dem die damals noch unausgebildete poetische Sprache, die Pedanterie und die Geschmacklosigkeit der Zeit entgegenstand, eine Frische und Unmittelbarkeit, eine Anschauungskraft, die noch heute überrascht. Es giebt Strophen und Verse in Günthers Gedichten, die in Bürgers, ja noch in Goethes Gedichten nicht auffallen würden; selbst in der Betrunkenheit gelangen ihm Goethische Wendungen wie „Schweigen will ich mit dem Munde, da das Herz nicht reden darf", und in der Erregung ruft er seinem Vaterlande mit fast Schillerscher Kraft zu:

„Hier fliegt dein Staub von meinen Füßen,
Ich mag von dir nichts mehr genießen,
Sogar nicht diesen Mund voll Luft."

Seiner Anlage nach war er überhaupt keineswegs bloß Lyriker, sondern auch Epiker; das beweist sein größeres Gedicht auf den Passarowitzer Frieden mit seiner stolzen Sprache, seinem energischen Gang, der Fülle seiner anschaulichen Bilder (Situationen) und seinen Spuren echten Humors. Selbst die ihm nicht gewogen sind, haben zugegeben, daß es das bedeutendste Gedicht der Zeit sei.

Johann Gottfried Schnabel.

Der Verfasser der „Insel Felsenburg", erst durch neuere Bemühungen etwas mehr ins Licht der Geschichte getreten, bildet zu Johann Christian Günther eine interessante Seiten- und Gegenfigur. Wie der schlesische Poet, ist auch er von dem harten Leben seiner Zeit wild umhergeworfen worden und zu-

letzt „verdorben, gestorben", aber während man Günther von eigener Schuld nicht freisprechen kann, hat Schnabel alles gethan, um zu einer bescheidenen bürgerlichen Existenz zu gelangen, und ist doch gescheitert. Er war nichts weniger als eine Sturm- und Drangnatur wie der Schlesier, er war ein fleißiger, strebsamer, dabei gemütsweicher, warmempfindender Mensch, den wohl nur die böse Zeit heimatlos gemacht hatte. Wenn er doch die ganze Roheit und Wüstheit ihres Lebens kennt, so ist das vielleicht mehr Beobachtung, als die Folge der Teilnahme daran. Die Zeit trug keinen Dichter, wurde bei Günther gesagt; sie trug auch keinen Schriftsteller; denn wenn sie jenen nicht erkennen und anerkennen konnte, so brachte sie diesen um den Lohn seiner Mühen. Von Schnabels „Insel Felsenburg" sind fünf rechtmäßige Ausgaben und wahrscheinlich noch mehr Nachdrucke erschienen, das Buch ist vierzig Jahre lang der beliebteste deutsche Roman gewesen — dennoch ist sein Verfasser spurlos verschollen und sogar sein Name vergessen worden. Er hatte nun freilich nicht ordentlich studiert, sondern es nur zum „Balbierer" und Feldscheer gebracht, es war auch höchst unpraktisch von ihm, daß er sich als Zeitungsschreiber in Stolberg festsetzte und nicht an einem Zentrum des Buchhandels wie Leipzig, doch mochte er in der Litteraturstadt Hamburg bereits schlimme Erfahrungen gemacht haben und den Menschen ehrt es jedenfalls, wenn er sich dann, verheiratet, wie er war, in einer kleinen Residenz ehrlich durchzubringen strebte. Leider erhielt er von seinen so oft angesungenen hohen gräflichen Gönnern weiter nichts als den leeren Titel eines Hofagenten und wurde später sogar ganz fallen gelassen, er, der immerhin berühmte Schriftsteller Gisander. Jeder Kammerdiener war in jenen Tagen besser daran als der geschickteste Mann der Feder, wenn er eben weiter nichts war.

Ich habe Schnabel einen Schriftsteller genannt, weil er von der Feder lebte; sieht man auf sein Talent, so ist er unzweifelhaft Dichter, Dichter, weil er die große Sehnsucht seiner Zeit tiefer und reiner empfand als die meisten Zeitgenossen, ja, die

berühmteſten Verſemacher unter ihnen, Dichter, weil er Geſtalten ſchaffen konnte. Man hat die „Inſel Felſenburg“ oder „Wunderliche Fata einiger Seefahrer“, wie der Roman eigentlich heißt, unter den deutſchen Robinſonaden immer ausgezeichnet, aber dieſe Robinſonaden dann gewöhnlich mit dem Roman des 17. Jahrhunderts, mit Grimmelshauſens „Simpliciſſimus“ (der ja auch eine Robinſon-Epiſode, und zwar nicht ganz mehr vom Gepräge mittelalterlich mönchiſcher Weltflucht hat), den Reiſe- und Aventurier-Romanen zuſammengeworfen, ſo noch Scherer und Koch. Ganz gewiß exiſtiert ja auch der hiſtoriſche Zuſammenhang, aber dennoch iſt die „Inſel Felſenburg“ das Buch einer neuen Zeit, wie der „Schelmuffsky“, trotzdem ſich ſeine Gemeinheit forterbt, das Ende der alten, die Auffaſſung des Lebens iſt eine andere geworden, man iſt nun nicht mehr ſtolz auf die (äußere) Kultur, wie das ganze Geſchlecht des dreißigjährigen Krieges und des siècle de Louis XIV, man hat ſie gründlich ſatt, der Einzelne iſt nicht mehr Virtuoſe der Perſönlichkeit, ſondern möchte die Menſchen fliehen. Hermann Hettner ſchon hat dies klar erkannt: „Die Grundſtimmung der Inſel Felſenburg iſt jenes ſchwärmeriſche Verlangen nach Frieden und Seelenruhe, das Schiller im wahren Sinn des Wortes ſentimental genannt hat. Aus dumpfer Kerkerluft iſt es der ununterbrochene Ruf nach Freiheit, der laute Schmerzensſchrei nach Natur und Urſprünglichkeit. Es iſt Rouſſeau vor Rouſſeau.“ Adolf Stern hat dann mit Recht hinzugefügt, daß es ſich da wenigſtens teilweiſe um Einflüſſe des pietiſtiſchen Separatismus handele, der ja auch das Ideal der Weltflucht zu Zwecken ſittlich-religiöſen und friedlichen Lebens hatte: Von 1722 an begann Zinzendorf ſeine Brüdergemeinde in Herrnhut zu vereinigen.

Auf den Inhalt des Romans ſelbſt, der die Robinſonade mit dem Staatsroman vereinigt, zahlreiche „Lebensläufe“, die von großer Lebenskenntnis zeugen, und, leider, in den letzten Teilen auch viel zweckloſe Abenteuer einflicht, ſoll hier nicht näher eingegangen werden. Jedenfalls hat Schnabel Defoes Robinſon gekannt, und die „romanhafte Idylle“, die der Held

Albertus Julius mit seiner Concordia auf der westlich von St. Helena gelegenen Phantasie-Insel lebt, ist unzweifelhaft der poetischste Teil des Buches, poetischer vielleicht als das Muster der ganzen Gattung. Die beste Charakteristik des Werkes hat Hettner gegeben, der in ihm „einen erfrischenden Hauch echter Poesie" findet, wie ihn kein anderes Dichtwerk jenes Zeitalters hat. „Freilich," fügt er hinzu, „fehlt es nicht an ärgerlicher Plattheit und Weitschweifigkeit, selbst nicht an einzelnen Roheiten. Es stört nicht bloß die altfränkische und unbeholfene Sprache, es stört noch mehr der Mangel an Formgefühl; die einzelnen Glieder sind weder untereinander noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen in Maß und Richtung gebracht." So weit war die ästhetische Kultur in Deutschland freilich noch nicht wieder gediehen, und wie wäre es gar dem armen Stolberger „Balbierer" und Zeitungsschreiber möglich gewesen! Dennoch: „Wir stehen in der vollen Ungebundenheit gesunden und freien Naturlebens, und zugleich liegt so viel Gemütstiefe und Schlichtheit in dem Ton, mit welchem alle großen und kleinen Ereignisse dieser wundersamen Weltabgeschiedenheit erzählt werden, daß wir uns warmen Herzens in die Täuschung wiegen, in diesen Urkunden und Lebensbeschreibungen die glaubwürdigste Chronik zu lesen. Und wie versteht es dieser treue und umständliche Chronist, alle seine Gestalten fest und scharf vor das Auge zu stellen. Der hartherzige und verbrecherische Lemelie, die reine und unschuldsvolle Concordia, die Stammmutter des neuen Geschlechts, Albertus Julius, klug, umsichtig und edel in seiner Jugend, weise, hochherzig und ehrwürdig in seinem Alter, sind Gestalten, wie sie nur dem echten Dichter gelingen. Und was in dieser rohen Zeit am meisten Bewunderung fordert, welche unendliche Zartheit und Keuschheit der Empfindung liegt in einzelnen Scenen, für welche weniger edle Naturen noch heut die schlüpfrigsten Motive wählen würden." Das ist in der That das Bewunderungswürdigste und spricht für die unausrottbare Reinheit deutschen Gemütes. Die „Insel Felsenburg" ist dann, nachdem sie Karl Philipp Moritz (Anton Reiser)

und Goethe noch in ihrer Jugend gelesen, im Zeitalter der Romantik von Ludwig Tieck und Öhlenschläger neubearbeitet und von Achim von Arnim ausgenutzt worden. Sie ist so gut wie Grimmelshausens „Simplicissimus“ ein standard work des deutschen Romans, leitet von diesem zu „Werther“ und „Wilhelm Meister“, vor allem zu Jean Paul über.

Friedrich von Hagedorn.

Auf der „Philosophenhöhe“ bei Harvestehude an der Alster unfern Hamburgs steht noch heute die mächtige Linde, unter der Friedrich von Hagedorn seinen Lieblingssitz gehabt hat und seine Lieder gesungen haben soll. Der kleine Fluß, der „sich in engen Ufern krümmt und rauschend seinen Lauf durch Busch und Wälder nimmt“, bis er sich dann in Hamburg selbst zum Seebecken erweitert und der „Beförderer der großstädtischen Lustbarkeiten“ wird, ist mit dem Gedächtnis der Hagedornschen Poesie untrennbar verbunden, sie hat Lokalgeist, der liebenswürdige Weltmann, der sie schuf, war ein echter Sohn jenes Hamburgs der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in dem sich trotz der dort herrschenden Orthodoxie dank dem Einflusse des großen Handelsverkehrs und zuströmenden Reichtums, insonderheit auch der lebhaften Verbindung mit England ein freieres Leben zu regen vermochte. Hagedorn, der Sohn des dänischen Residenten in Hamburg, hatte in Jena die Rechte studiert und darauf in London diplomatische Lehrjahre durchgemacht; in seine Heimat zurückgekehrt, fand er eine mußereiche Stellung als Sekretär einer Handelsgesellschaft, fand er auch einen vertrauten Freundeskreis, in dem er, was er von Witz und Laune besaß, sicher vor Unduldsamkeit und Philisterei ausgeben durfte. Von Natur besaß er die heitere Verständigkeit, den bon sens des Niedersachsen, der alle gelehrte Pedanterie und die weichliche Sentimentalität, eine leichte Natürlichkeit, die die tiefere Leidenschaft, aber auch die Neigung zur Melancholie ausschloß, und so schreitet er, auch von den besten Geistern seiner Zeit getragen, als der echte Rokokopoet durch die Geschichte unserer Dichtung.

Um seine poetische Bildung hatte er sich redliche Mühe gegeben, und er ist auch, da sein dichterisches Temperament, wenn auch lebhaft, doch nicht sehr stark war, wesentlich Bildungspoet. Seine deutschen Vorgänger kennt er alle, selbst noch so verschollene Größen wie die Fabeldichter des Reformationszeitalters, und wagt Hoffmannswaldau bis zu einem gewissen Grade in Schutz zu nehmen, aber doch gewinnt er sein Bestes aus den fremden Litteraturen, aus den Franzosen von Montaigne bis zu den leichten Poeten der Regence, aus den Engländern Pope, Addison, Prior, also denen französischer Schule. Im Ganzen ist seine Bildung doch französisch, Lafontaine, obwohl er diesem die Originalität abspricht, Chaulieu und etwa noch Prior sind seine Meister, wenn man von Horaz absieht, der ja aller Meister war. Allein, als guter Kenner des Lebens und mit einem glücklichen Sprach- und Formtalent begabt, versteht es Hagedorn, seine Vorbilder deutsch zu machen, unermüdlich feilend verleiht er der deutschen Poesie den musikalischen Reiz, der ihr bisher gefehlt hatte, und wird auf lange hinaus der „Altmeister" unserer Dichtung. Noch heute empfindet man, wenn man z. B. von dem gewiß sehr viel ursprünglicheren Günther kommt, die große Leichtigkeit der Hagedornschen Verse aufs angenehmste; man sagt sich zwar noch sehr oft „das ist prosaisch", aber kaum noch „das ist geschmacklos", und erkennt, daß die Schule der korrekten Franzosen doch etwas wert war. Und nicht bloß als Formbildner wurde Hagedorn von Bedeutung, er hat auch eine Anzahl neuer poetischer Gattungen eingeführt, die zum Teil dann auf lange Zeit herrschend wurden. Da haben wir die Fabel und Erzählung im Stile Lafontaines, die das ganze 18. Jahrhundert hindurch beliebt blieb, da das komische und anakreontische Lied, dem dann eine ganze Schule huldigte, da auch ein deutscheres Lied, ein Gesellschaftslied möchte man sagen, das unzweifelhaft mehr als eine bloße Zeitform ist und noch heute dauert, da endlich das moralisierende Lehrgedicht, dem gegenüber das philosophierende Hallers eine höhere Form bedeutet. Alle diese Gattungen kamen der Zeit entgegen, in der für wahre Leiden-

schaft und Größe noch kein Raum war, die aber aus der gelehrten und sonstigen Barbarei hinaus strebte und ihres Lebens wieder froh werden wollte, wenn auch nur in den Grenzen der aurea mediocritas, die auch des deutschen Horazens Göttin ist.

In ihrer Wirkung abgelöst worden ist die Poesie Hagedorns dann von den frischeren und volkstümlicheren Liedern des Hainbundes vor allem, aber einiges hat bis heute eine gewisse Anziehungskraft bewahrt. Dazu gehören die Lehrgedichte trotz ihrer hier und da vortrefflich pointierten Sprache nicht, auch nicht die eigentlichen Fabeln, die zu wenig Anschauung haben, wohl aber schon einzelne Erzählungen wie der berühmte „Seifensieder", den an glücklichem Fluß kaum Gellert übertroffen hat. Wie bei Meister Lafontaine sehr vieles, ist auch bei Hagedorn einiges Frivole, aber doch nicht mehr, als zum Bild der Zeit gehört — uns sind gerade diese Erzählungen zu breit, wir genießen sie lieber beim Boccaccio selber, dem sie entstammen. Dagegen können uns die leicht geschürzten Lieder Hagedorns, die von der französischen Chanson auch den Refrain übernehmen, noch recht wohl gefallen, Stücke wie „Der Lauf der Welt", „Die Verleumdung", vorzüglich „Die Alte". Ganz vortrefflich ist dann „Der verliebte Bauer" — da haben wir wohl zuerst wieder in unserer Dichtung als Gegensatz zu der Schäferpoesie, der Hagedorn freilich auch noch huldigt, die derb-realistische Manier in der Schilderung eines Bauerntanzes, etwas was an die mittelalterliche Tanzpoesie gemahnt und doch in der Farbe echt niederdeutschen Charakter trägt, sich an die Bauernhochzeiten der niederländischen Kunst anschließt. Die Dichtung ist von sehr großem Einflusse gewesen, noch Goethes „Christel" entlehnt aus ihr. Eine ähnliche Bedeutung hat das Lied „Der Mai" („Der Nachtigall reizende Lieder"), dessen Nachwirkung über Hölty und J. G. Jacobi noch bis Matthison und Salis reicht. Andere wirksame Lieder Hagedorns sind „An die Freude", „Der Wein", „Die Nacht", das Triolett „Der erste Mai". Hagedorn ist in unserm Sinne kein großer Lyriker, wie es Günther ohne Zweifel ist, aber er ist ein glücklicher Sänger,

dessen Verse der Reiz einer liebenswürdigen Persönlichkeit belebt. Der Erbe seines „sokratischen" Geistes wurde Wieland, der aber nicht wie er ein Sänger war.

Albrecht von Haller.

Haller hat sich über sein Verhältnis zu Hagedorn einmal selber ausgesprochen: „Der Herr von Hagedorn besuchte Engelland; ich auch und noch etwas früher. Diese Reise hatte auf beide einen wichtigen Einfluß. Wir fühlten, daß man in wenigen Wörtern weit mehr sagen konnte, als man in Deutschland bisher gesagt hatte; wir sahen, daß philosophische Begriffe und Anmerkungen sich reimen lassen und strebten beide zu einer Stärke, dazu wir noch keine Urbilder gehabt hatten. Bei allen diesen Ähnlichkeiten aber blieb zwischen uns eine große Ungleichheit. Eine der Ursachen bestand in der Lebensart. Herr von Hagedorn war von einem fröhlichen Gemüt, er trank ein Glas Wein und genoß der freundschaftlichen Freude des Lebens. Ich hingegen sagte im neunzehnten Jahre meines Alters dem Wein ab, entzog mich lustigen Gesellschaften und suchte mein Vergnügen bei einem stillen Theetisch oder bei den Büchern. Hieraus entstand ein großer Unterschied im ganzen Ton unserer Poesie. Hagedorn dichtete Lieder, darin er die Liebe und den Wein besang und die die ersten waren, die man in Deutschland den Liedern der Franzosen an die Seite setzen durfte. Die Fröhlichkeit und die Kenntnis der Welt breitet über alle Gedichte, auch über die Lehrgedichte meines Freundes, eine Heiterkeit aus, wodurch er sich dem Horaz nähert und den Boileau übertrifft. Was bleibt mir dagegen? Nichts als die Empfindlichkeit. Diese Empfindsamkeit, wie man sie zu nennen anfängt, gab freilich meinen Gedichten einen eignen schweren Ton und einen Ernst, der sich von Hagedorns Munterkeit unendlich unterscheidet." Der Gegensatz ist nicht übel herausgebracht, doch muß man auch den Unterschied angeborenen niedersächsischen und schweizerischen Wesens berücksichtigen, ferner den englischen Einfluß bei Hagedorn zu Gunsten des französischen stark einschränken, endlich

neben die „Empfindlichkeit“ noch die Gedankenschwere als Charakteristikum der Hallerschen Dichtung stellen. Durch Hagedorn, kann man scharf pointiert sagen, gewann die deutsche Verskunst Leichtigkeit und musikalischen Reiz, durch Haller Ernst, Würde, in den glücklichsten Fällen schon Schwung. Ein großer Poet war aber weder der eine noch der andere: Beide machten nur erst gute Verse, dichteten noch nicht. Die Ursprünglichkeit und die Unmittelbarkeit fehlen ihnen, Haller in fast noch höherem Grade als Hagedorn.

Die Gedichte Hallers, die Gelegenheitsstücke eingerechnet nicht vierzig im Ganzen, sind durchweg Jugendgedichte, meist vor dem dreißigsten Lebensjahre entstanden. Für einen „eigentlichen“ Dichter wollte der große Gelehrte selbst nicht gehalten werden, und in späteren Jahren, als der Geist des Pietismus über ihn kam, hat er seine Verse beinahe als Jugendsünden bereut. Dennoch hat, von den Gelegenheitsgedichten abgesehen, deren Dasein der Verfasser charakteristischerweise schon selbst entschuldigt, fast jedes Hallersche Gedicht seine besondere Bedeutung und ist infolgedessen auch lange berühmt geblieben. Lyrische Gedichte sind nur acht da. Das erste und älteste Stück der Sammlung, die „Morgengedanken“ verraten, schon in der häufigen Verwendung von Edelsteinen als Sprachzierrat, noch den Einfluß Lohensteins und der zweiten schlesischen Schule, den Haller selber anerkannt hat, haben aber eine gewisse Größe und Pracht. In der „Sehnsucht nach dem Vaterlande“ ist echtes Gefühl und die eigentümliche Hallersche Melancholie, aber im Ausdruck noch viel Konvention, ja Ungeschick — dergleichen machte Günther besser. „Doris“, das einzige Liebesgedicht Hallers, kann ebenfalls mit ähnlichen Erzeugnissen des unglücklichen Schlesiers nicht verglichen werden, die Überredung zur Liebe, die darin versucht wird, ist steif und kalt, aber der Eingang giebt ein stimmungsvolles Naturbild. Drei Gedichte hat Haller an seine frühverstorbene erste Gattin Mariane, geb. Wyß, gerichtet — von ihnen ist die „Trauerode beim Absterben seiner geliebten Mariane“ am berühmtesten geworden. Es ist auch

ein für jene Zeit vortreffliches Gedicht, zwar kaum irgendwo unmittelbares Gefühl, vielmehr, wie schon Schiller bemerkt hat, durchweg Reflexion, aber dabei doch schlicht und wahr, hier und da rührende Situationen bietend, die sich einprägen. Man begreift den großen Erfolg: Nachdem man so lange seine Geliebten mit dem romantischen Schäferinnennamen besungen, trat hier eine wirkliche Frau, eine frühverstorbene Mutter und Gattin, in den Mittelpunkt eines Gedichtes, wurde gezeigt, daß das tägliche Leben mit seinen Freuden und Schmerzen den würdigsten Gegenstand der Poesie ergebe, und nicht einer konventionellen Gelegenheitspoesie. Das Gedicht Hallers auf den Tod seiner zweiten Frau wirkt dann fast nur als Wiederholung. — Als das Hauptwerk Hallers gelten auch heute noch meist „Die Alpen", ein halb beschreibendes, halb räsonnierendes Gedicht, in welchem, da es den glücklichen Naturzustand der Schweizer Alpenbewohner der verderbten städtischen Kultur entgegenstellt, schon Rousseausche Luft weht. Es zeigt den Dichter Haller noch nicht auf der Höhe, hat aber doch kraftvolle Strophen. Wirkliche Wiedergabe der gewaltigen Alpennatur darf man in dem Gedicht noch nicht suchen, das meiste ist noch Brockessche Beschreibung. Die Lehrgedichte „Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben" und „Die Falschheit menschlicher Tugenden" (in dem zweiten findet sich die berühmte Strophe: „Ins Inn're der Natur dringt kein erschaffner Geist") zeigen Hallers Weltanschauung, die die seiner Zeit, nur mit männlicher Strenge versetzt, ist. Diese letztere tritt auch in seinen Satiren „Die verdorbenen Sitten" und „Der Mann nach der Welt" zu Tage. Alle diese Gedichte erheben sich nicht allzu sehr über das gewöhnliche Alexandrinergedicht der Zeit. Darüber hinaus kommt Haller dann in dem Lehrgedicht „Vom Ursprung des Übels" (in drei Büchern), dessen Einleitung ein wahrhaft geschautes Naturbild in freieren Rhythmen giebt, und das auch später noch einzelne poetische Höhen hat, obwohl es als Ganzes weder poetisch noch philosophisch zu befriedigen vermag, und vor allem in dem „Unvollkommenen Gedicht über die Ewigkeit", Hallers

beſter dichteriſcher Leiſtung, die direkt von ihm zu Schiller führt. Hier iſt wirklich Schwung und eine düſtere Größe.

In ſeinem Alter ſchrieb dann Haller noch drei politiſche Romane, „Uſong“, den aufgeklärten Despotismus, „Alfred“, die konſtitutionelle Monarchie, „Fabius und Cato“, die ariſtokratiſche Republik darſtellend. Sie ſind nicht ohne Einfluß geweſen, bedeuten aber für die Entwicklung der deutſchen Litteratur nicht allzu viel. Dagegen gingen von den naturwiſſenſchaftlichen Schriften Hallers große Wirkungen aus, und auch die religiöſen Veröffentlichungen fanden ſtärkere Beachtung. Er iſt, obwohl kein Bruch ſtattfindet, als Perſönlichkeit doch viel mehr als als Dichter. Schiller trifft das Richtige, wenn er ſagt: „Nur überwiegt überall zu ſehr der Begriff in ſeinen Gemälden, ſowie in ihm ſelbſt der Verſtand über die Empfindung den Meiſter ſpielt. Daher *lehrt* er durchgängig mehr, als er *darſtellt*, und ſtellt durchgängig mit mehr kräftigen als lieblichen Zügen dar. Er iſt groß, kühn, feurig, erhaben; zur Schönheit aber hat er ſich ſelten oder niemals erhoben.“ Wir ſagen heute: „zur eigentlichen Poeſie“ und faſſen die Verſuche Neuerer, mit Haller das Lehrgedicht als vollgültige poetiſche Form zu retten, als Reverenzen vor dem großen Gelehrten auf.

Johann Elias Schlegel.

Johann Elias Schlegel iſt einer der Frühgeſtorbenen, deren Tod wirklich eine bedeutendere Entwicklung unterbrochen zu haben ſcheint. Unſere Litteraturhiſtoriker ſehen das durchweg nicht, für ſie iſt Schlegel, trotzdem er ſich mit den andern „Bremer Beiträgern“ von Gottſched löſte, doch weſentlich Gottſchedianer geblieben, durchaus im Bann der Franzoſen; man darf ihn, wie ſie meinen, neben Leſſing einfach ignorieren. Ich bin der Anſicht, daß man das hiſtoriſch ſicher nicht, aber auch äſthetiſch nicht darf, mir ſtehen Schlegel und Leſſing etwa in dem nämlichen Verhältniſſe zu einander wie Marlowe und Shakeſpeare. Daß ſie Landsleute ſind, weſentlich denſelben Bildungsgang durchmachen, beide in Leipzig werden, ſind nur äußere Ver-

gleichspunkte, aber sie entwickeln sich auch dichterisch ziemlich parallel, und als Schlegel, der zehn Jahre ältere, stirbt, ist er Lessing in der That um ein gut Stück voraus. Daß er dann, wenn er am Leben geblieben und aus Dänemark nach Deutschland zurückgekehrt wäre, genau Lessings Weg gegangen und dessen Bedeutung erlangt hätte, soll nicht behauptet werden; ich glaube aber, er hätte sich selbständig behaupten können. Jedenfalls darf man nicht über Lessings Jugendstücke entzückt thun und Schlegels Werke kaltblütig ablehnen.

Schon auf der Schule zu Pforta, mit achtzehn Jahren hatte Schlegel seine ersten Stücke „Hekuba" (später „Die Trojanerinnen") und „Die Geschwister in Taurien" („Orest und Pylades") geschrieben, denen sich dann noch eine „Dido" anschloß. Mitschüler führten die ersten beiden Stücke auf, ja, das zweite erschien noch, ehe der Verfasser die Schule verlassen hatte, auf der Leipziger Bühne. Später hat Schlegel die Stücke mannigfach gefeilt, ihr Grundcharakter aber ist geblieben: Sie sind durchaus im französischen Stil und zeigen, wie alles „Tragische" der Zeit, den gewaltigen Abstand zwischen den französischen Vorbildern und den deutschen Nachahmungen. Dann aber verfällt Schlegel, lange vor de Belloy in Frankreich, auf nationale Stoffe und schreibt 1740/41 seinen „Hermann". Es ist heutzutage natürlich sehr leicht und sehr bequem, das Stück langweilig zu finden; wie alle den Franzosen nachgeahmten Stücke hat es keine ordentliche Handlung und erst recht kein Kolorit und keine Stimmung, nur Reden, allein es ist ehrlich, klar, von Schwulst ziemlich frei, und das war für jene Zeit immerhin ein Verdienst. Mit dem „Kanut" (1747) schuf Schlegel darauf das beste Werk des deutschen französierenden Trauerspiels, ein Werk, das, gut ins Französische übersetzt, auch in Frankreich gewirkt haben würde; denn es hat so viel Handlung und tragisches Interesse, wie eine „tragédie" überhaupt haben kann, und dabei gelungene Charakteristik: Sowohl der König wie der Empörer Ulfo erscheint durchaus glaubwürdig, ja, Ulfo ist für jene Zeit eine merkwürdig kühne Konzeption, an

der Schlegels Kenntnis Shakespeares wohl einigen Anteil hat. Ich weiß doch nicht recht, ob Lessing mit seinem „Henzi", den er zwei Jahre später begann, diesen „Kanut" überholt haben würde. In der letzten Zeit seines Lebens kam Schlegel, genau wie später Lessing, von den Franzosen immer mehr auf die Engländer und begann eine Bearbeitung von Congreves „Braut in Trauer" in fünffüßigen Jamben (zehn Jahre vor der Einführung dieses Versmaßes durch seinen Bruder J. H. Schlegel und Brawe!), die ganz klar beweist, daß Schlegel, wenn er noch ein eigenes Werk in dieser Form hätte schreiben dürfen, sprachlich wahrscheinlich das älteste „klassische" Werk in Deutschland hervorgebracht haben würde. Ich setze ein kleines Dialogfragment hierher, damit meine Behauptung nicht gar zu kühn erscheint:

Osmin: Betracht' mich, rühr' mich an, ich bin kein Geist.
Ist denn mein Tod so fest in deinem Herzen,
Daß ich ihn selbst nicht widerlegen kann?
Kennst du mich nicht? Hast du mich denn vergessen? —
Hast du noch dein Gesicht und kennst mich nicht?
Reich mir die Hand, ich leb', ich bin Alfonso.
Almeria: Ach! sie ist warm, er ist kein Geist, er lebt.
Er ist's, ich kenn' ihn, es ist seine Stimme,
Sein Wesen, sein Gesicht. Umfasse mich,
Geliebtester Gemahl! Durch welches Wunder
Erscheinst du mir? Sprich doch, wo kommst du her?
Osmin: Aus meines Vaters Gruft.
Almeria: Warst du's, Alfonso,
Vor dessen Stimm' ich floh? Ach deinen Ruf
Nahm ich schon für den Ruf zu meinem Tode.
Ich glaubte nicht, daß du zum Leben riefst.
Ja, du riefst aus der Gruft und riefst zum Leben.

Wo ist plötzlich der falsche Pomp und steife Prunk des Alexandriners hin? Da ist wieder Natur und Leben.

Eine ähnliche Entwicklung hat Schlegel im Lustspiel durchgemacht. Sein erstes Stück „Der geschäftige Müßiggänger", 1741, ziemlich gleichzeitig mit dem „Hermann" geschrieben, hat Lessing sehr scharf beurteilt: „Es enthält das kälteste, langweiligste Alltagsgewäsche, das nur immer im Hause eines meiß-

nischen Pelzhändlers vorfallen kann." Sehr richtig, aber man muß auch noch Mendelssohns Urteil heranziehen: „Die Charaktere scheinen mir vollkommen nach dem Leben; solche Müßiggänger, solche in ihre Kinder vernarrten Mütter, solche schalwitzige Besuche und solche dumme Pelzhändler sehen wir alle Tage. So denkt, so lebt, so handelt der Mittelstand unter den Deutschen. Der Dichter hat uns geschildert, wie wir sind." Nun, das ist gar nicht so wenig, und wenn Mendelssohn vor Langeweile darüber gähnte, wir lesen es jetzt mit einem gewissen Interesse. Auch Schlegels „Geheimnisvoller", den er nach einer Idee Molières schrieb, hat Lessings Beifall nicht gefunden. So weit ich sehe, ist er das erste deutsche Stück, das in der höheren Gesellschaft spielt, und sprachlich gar nicht zu verachten, auch trifft der Tadel, den Lessing für den Hauptcharakter hat, nicht völlig zu — noch Tieck behandelt in einer Novelle einen ähnlichen. Einmütiges Lob, bei Lessing wie bei Mendelssohn, erhält „Der Triumph der guten Frauen" (1748): „Hier finde ich Leben in den Charakteren, Feuer in ihren Handlungen, echten Witz in ihren Gesprächen und den Ton einer feinen Lebensart in ihrem ganzen Umgange," meint Mendelssohn, und Lessing nennt das Stück (1767!) geradezu die beste deutsche Komödie, bedauert nur, daß es fremde, französische Sitten darstelle. Vor „Minna von Barnhelm" ist es in der That wohl das beste deutsche Stück, und es wäre sicherlich zu wünschen gewesen, wenn Schlegel mit der jetzt erlangten Gewandtheit und den höheren, in den „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" niedergelegten, schon an Lessing gemahnenden Anschauungen zur Darstellung deutscher Sitten zurückgekehrt wäre. Daß er dann sehr Schätzenswertes geleistet haben würde, beweist die kleine Alexandrinerkomödie „Die stumme Schönheit" (1747), die sprachlich und scenisch recht lebendig ist und auch einen bestimmten Lebensgehalt hat. Gerade aber, als er die Sicherheit seines Könnens hatte, mit einunddreißig Jahren, starb Schlegel. Wer seine Werke — auch der Versuch eines nationalen epischen Gedichts „Heinrich der Löwe" ist darunter — kennt, wird mir

zustimmen: Er hätte uns vielleicht noch eine Anzahl guter rein historischer Stücke — keines von Lessing ist ja im Grunde ein solches — und dazu am Ende auch noch einige harmlose deutsche Lustspiele, Sittenstücke oder Charakterkomödien, gegeben, und das wäre eine Verstärkung der Position Lessings, ein Schritt weiter zu einem deutschen Stil gewesen. Lessing allein konnte dann diesen nicht schaffen, so sehr er Schlegel auch an Talent und theoretischer Einsicht weit übertraf, ein Genie war er eben auch nicht.

Christian Fürchtegott Gellert.

Gellert ist der erste deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts, der Bedeutung für sein ganzes Volk erlangt. Ein armer Magister, wie die meisten Deutschen der Zeit, die sich der Litteratur widmen, durch Fürstenschule und Hofmeisterei hindurchgegangen, aber durch die Herkunft aus dem evangelischen Pfarrhause und sittliche Anlage vor dem Schicksale der Günther und Mylius bewahrt, wird er dann Lehrer, ja, Hofmeister in einem höheren Sinne und für die breitesten Kreise. Seine Natur ist die obersächsische, nicht besonders tief, noch weniger kräftig, aber von Haus aus heiter, verstandsklar, selbst weltgewandt, nur leider früh durch gedrückte Lage und später durch Kränklichkeit und Hypochondrie um ihre Frische gebracht; seine Kultur ist die der Universitäts- und Handelsstadt Leipzig, des Klein-Paris, dessen genius loci, könnte man sagen, er denn auch bis tief in unser Jahrhundert hinein geblieben ist. Unser Deutschland aber brauchte zu Gellerts Zeiten die spezifisch obersächsische Leipziger Kultur: es galt immer noch, aus der Roheit herauszukommen und in gefälligerer Sitte ein bestimmtes Lebensbehagen wiederzugewinnen.

Man hat Gellert früher für einen, wenn auch nicht großen, doch bedeutenden Dichter gehalten und dann lange gar nichts von ihm als solchem wissen wollen. Am schärfsten beurteilt ihn vielleicht Vilmar: „Gellerts Fabeln sprechen noch heute den an, welcher ohne alle Kunde von Poesie, ohne

Fähigkeit für dieselbe und ohne Rezeptivität, d. h. ohne bis dahin noch geweckte Rezeptivität für Poesie ist; sie sprechen den trockenen Hausverstand an, der von der Poesie eben nicht mehr verlangt, als was Gellert gerade selbst in seinen Fabeln als den Zweck der Poesie angiebt: sie diene dazu, was man sonst nicht wohl begreifen könne, in einem Bilde begreifen zu lehren. Es ist genau die Mittelmäßigkeit der Gellertschen Fabelpoesie, die bei der verwandten Mittelmäßigkeit, welche an Lessing und Herder, an Goethe und Schiller, nicht heranreicht, Eingang gefunden hat und teilweise noch findet; gerade diejenigen, die von der Poesie etwas Handgreifliches, Lehrbares und Lernbares, einen praktischen Hausnutzen verlangen, und denen die größten Dichtergeister unfaßbar und widrig sind, widrig, wenn sie es auch nicht auszusprechen wagen, gerade diese haben sich von jeher an die Gellertsche Poesie angeschlossen. Und sie, diese Mittelmäßigen, diese Anfänger und Lernenden, haben sich ihr, wie alsbald hinzugefügt werden muß, mit Nutzen angeschlossen, mit dem Nutzen, daß von Gellerts Fabeln ein ganz natürlicher Fortschritt zu besserer Poesie, kaum einer zu schlechterer möglich ist." Noch schlimmer als den Fabeln ergeht es bei Vilmar, dem Feinde der Aufklärung, den geistlichen Liedern Gellerts. Seither ist nun wieder ein Umschwung in der Beurteilung des Dichters eingetreten, und bei Scherer lesen wir: „Es sind (in Gellerts Erzählungen) nicht Menschen, wie sie zu allen Zeiten gefunden werden, sondern Menschen jener bestimmten Zeit, abgeschildert von einem Dichter, der sich an Lafontaine gebildet hat, und eine köstliche Harmlosigkeit, Heiterkeit und Frische in ungebundene und doch korrekte Formen kleidet; sein freier, fließender Versbau schmückt sich mit ungesuchten, wie zufällig eintretenden Reimen; sein leichter gewandter Vortrag scheint nur die Plauderſprache des täglichen Lebens zu idealisieren: er redet indessen oft gar zu deutsch, zeichnet mit groben Strichen, rechnet auf äußerst kindliche Leser und steht in eigentlicher Darstellungskunst weit hinter Lafontaine zurück. So kindlich aber, wie er voraussetzte, war sein Publikum wirk-

lich, so gern bereit, alles handgreiflich vorgeführt zu sehen und in der Poesie an eine bessere Welt zu glauben, so herzlich vergnügt, den Guten belohnt, den Bösen bestraft, den Heuchler recht kräftig entlarvt zu wissen! Und eins hatte Gellert von den Franzosen gelernt und der deutschen Kunst wieder zugeführt, das intimste Geheimnis dichterischen Reizes: die Grazie." So lobt Scherer auch die geistlichen Lieder als die klassischen Gesänge der Aufklärung: „Wer kann die sechs Lieder, denen Beethoven die Macht seiner Töne geliehen, ohne die tiefste Bewegung hören. Diese Töne hat doch Gellert hervorgerufen!" — Man sieht schon, daß die Wahrheit über Gellert so ziemlich in der Mitte liegen muß: Vilmar hat ganz recht, eigentliche Poesie, das, was wir seit Goethe und der Romantik darunter verstehen, ist nicht in Gellert, der Geist seiner Dichtungen ist ein prosaischer, aber andererseits ist seine Darstellung nicht ohne poetisches Verdienst, wenn Gellert auch keineswegs die wirkliche Grazie in die deutsche Kunst eingeführt hat (das könnte man eher noch von seinem Lehrer Hagedorn — Lafontaine ist das nur indirekt — sagen), sondern nur das Coulante, das Friedrich dem Großen an seinen Versen sofort auffiel, und statt köstlicher Harmlosigkeit einen ironischen, sarkastischen, hier und da auch schalkhaften Witz besitzt. Der innere Widerspruch und die Wortmacherei bei Scherer — wo ist denn in Gellerts Fabeln die „bessere Welt"? — sind ohne weiteres klar, Vilmar aber urteilt völlig ungeschichtlich, urteilt ganz abstrakt.

Nein, es ist gar kein Zweifel, Gellert hat seine Verdienste, nicht bloß moralische, sondern auch ästhetische; in Perioden langsam aufsteigender Entwickelung kann eben auch das kleinere Talent sehr wichtig werden. Unter Hagedorns „Fabeln und Erzählungen" sind doch nur wenige, die wirklich gelungen sind, Gellert erst erhebt die Gattung auf die der Zeit angemessene Höhe und macht sie fast zur Lieblingsgattung der Zeit. Und zwar thut er dies, indem er einen großen Reichtum von Stoffen in sie einbezieht und überall nach eigener Erfindung strebt, formell, indem er einen deutschen Plauderton ausbildet, der

freilich, wie schon angedeutet, von der Grazie, dem „intimsten Geheimnis dichterischen Reizes“ noch wenig weiß (das viel zu häufig verwandte Mittel des „nackten Einwurfs“ läßt diesen Reiz schon gar nicht zu), aber doch plan und munter ist. Zur Natur hat Gellert kaum ein Verhältnis, auch das Tierleben verwendet er nur in Ausnahmefällen, aber das gesellschaftliche Leben seiner Zeit, da hat Scherer recht, weiß er nicht übel abzuschildern, und obschon er allmählich Stadtmensch geworden ist, gewinnt doch auch der Bauer hin und wieder bei ihm Physiognomie. Nicht bloß seine Gemeinverständlichkeit, wie Vilmar will, auch seine relativ große und gute Lebenskenntnis, sein im Ganzen gesunder Weltverstand hat Gellert die große Beliebtheit eingetragen und ihn zu etwas wie einen öffentlichen Berater seiner Zeitgenossen gemacht. Hier und da vermag er dann selbst zu höheren Anschauungen emporzusteigen; die „Geschichte vom Hut“ zum Beispiel kann noch uns als eine nicht üble Symbolisierung des Wechsels der philosophischen Systeme erscheinen. Die Satire Gellerts, die auch die Fürsten gelegentlich, wenn auch ganz allgemein angriff, ist seinen Zeitgenossen unzweifelhaft als große Kühnheit erschienen, und wir wollen immerhin zugeben, daß sie etwas weniger zahm ist, als die Rabeners. Daß trotz aller Beziehungen zum Leben die Fabeldichtung Gellerts zuletzt doch litterarisch, papieren ist, kann uns nicht entgehen, aber man forderte in jenen Tagen auch noch nicht die „Unmittelbarkeit“ von der Poesie, weder im Ausdruck, noch als Gehalt, Buch und Leben waren noch zweierlei.

Von den Kirchenliedern Gellerts ist doch trotz Vilmars gegenteiliger Behauptung eine Anzahl, die im Volke lebendig geblieben, ja, wirkliche Gemeindegesänge geworden sind. Gegen Benjamin Schmolcke und Erdmann Neumeister war Gellert ein Fortschritt; trat aber nach ihm der tiefste Verfall des Kirchenliedes ein, so war das nicht seine Schuld: die Zeit dieser Gattung war eben vorbei. Für ihre Beethovenschen Melodien können die Lieder natürlich nicht, aber es ist nicht zu leugnen, daß, trotzdem sie im allgemeinen viel zu raisonnierend sind (auch

in der Form zu prosaisch und eintönig, vergleiche die immer wieder verwandte Frageform), doch in den besten echte Empfindung durchbricht und zumal in einzelnen Strophen einen äußerst prägnanten Ausdruck findet. „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre", „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte", „Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht", „Ich hab' in guten Stunden", „Auf Gott und nicht auf meinen Rat", „Nach einer Prüfung kurzer Tage" haben lyrischen Gehalt und sind, wenn nicht als eigentliche Kirchenlieder, doch als subjektive geistliche Lieder sehr wohl zu halten.

Selbst der Dramatiker und der Romanschriftsteller Gellert hat seine Bedeutung. Will es auch wenig besagen, daß seine Schäferstücke auf die Jugendarbeiten Goethes von Einfluß gewesen sind, so wiegt es um so schwerer, daß seine übrigen Dramen zuerst deutsches Leben nach der Gemütsseite darzustellen unternahmen. Gellert selber ist sich dessen wohl freilich kaum recht bewußt gewesen, was er da leistete; es machte sich ganz von selber, als er, anstatt wie seine Vorgänger, die heitere Komödie der Franzosen nachzuahmen, die den Deutschen viel mehr „liegende" Comédie larmoyante des Nivelle de la Chaussee zum Muster nahm. Zu wirklicher Charakteristik kam es freilich noch nicht. Und rein ästhetisch gesehen, ist auch der Roman „Das Leben der schwedischen Gräfin von G." mit seiner Darstellung einer Doppelehe gewiß kein Meisterstück, aber immerhin der Anfang des „moralischen", d. h. psychologischen Romans nach dem Muster Richardsons in unserer Litteratur. Das Stück Realismus, das darin steckt, ist nichts weniger als erfreulich, doch zeigt es immerhin den Anbruch einer neuen Zeit an.

Über Gellerts großen persönlichen Einfluß, über den Bildner der Jugend und Gewissensrat hat eher die Kulturgeschichte zu reden als die Litteraturgeschichte. So viel ist richtig: ein starkes Geschlecht konnte die weinerliche Moral des Leipziger Professors nicht erziehen, und der Sturm und Drang hatte vollständig recht, wenn er ihn zu den Toten warf. Auf der volkstüm-

lichen Gestalt des Fabeldichters darf aber unser Blick auch heute noch mit einigem Wohlgefallen ruhen: Sie gehört zu dem alten Fritz, vor dem der Dichter denn auch einmal stand, die heitere Verständigkeit mit etwas Zopf darf in dem reichen Gemälde unseres Volkscharakters nicht fehlen.

Magnus Gottfried Lichtwer.

Von dem kleinen Lichtwer wird erzählt, daß er, als ihm sein Lehrer bei einer Reimübung einmal die Reime Babel und Schnabel gab, frischweg „gedichtet" habe:

„Nebukadnezar sprach: dies ist die stolze Babel!
Da kam der liebe Gott und schlug ihn auf den Schnabel."

Das Verschen ist charakteristisch, es verrät Anlage zum Humor, und in der That ist es wohl Lichtwer, der diesen unter den Dichtern seiner Zeit am ersten besitzt. Gellert hat Witz, Schalkhaftigkeit, Ironie, Sarkasmus, aber der eigentliche deutsche Humor geht ihm ab; da bildet sein obersächsischer Landsmann, der Wurzener Lichtwer, seinen Gegensatz und seine Ergänzung. Er thut es auch noch in mancher anderer Beziehung. Zunächst einmal: Lichtwer ist eine ausgesprochen männliche Natur — freilich, es war ihm, dem Sohn eines Ober-Appellationsgerichtsrates, durch Herkunft und Vermögen leichter gemacht, als solche durchs Leben zu gehen, wie dem gedrückten Predigersohne, aber darum wollen wir uns nicht weniger an seinem männlichen Stolz und Zorn erfreuen. Wie braust er auf, als seine Fabeln in die „ungewaschenen Hände" eines pietistischen Zensors geraten, wie leuchtet er Ramler heim, als dieser sich erlaubt, die Fabeln verbessert herauszugeben! Wie ein voller Klang aus weit späterer Zeit berührt es, wenn er inmitten der sich gegenseitig durch die erhabensten Vergleichungen lobpreisenden Litteraten zuerst die stolzen Worte findet: „Es ist auch lächerlich, wenn mich der Herr Verbesserer bald zu einem deutschen Äsop, bald zu einem Fontaine dem Zweiten machen will. Es wird für mich schon genug sein, wenn ich der Nachwelt unter meinem eigenen Namen bekannt bleibe." Demgemäß hielt er

ſich auch von allem litterariſchen Verkehr fern, ſo ſehr ſein Wohnſitz, Halberſtadt, dazu einlud. Nur zu Gottſched, der ihn pries, hatte er eine Art Verhältnis, was ihn aber nicht hinderte, zu erklären: „Ich bin ihm ſehr verbunden für die Ehre, die er mir ungebeten in dieſem Buche (einer Überſetzung von Batteux) anthut; doch kann ich es gar nicht billigen, daß er aus einer bloßen Animoſität die beſten Dichter unſerer Zeit, den Herrn von Haller, Gellert und von Hagedorn, ganz übergeht.“ Alſo, er kannte auch genau ſeinen Platz wie jeder echte Mann und echte Dichter.

Denn auch dieſes war er. Gellerts große litterariſche und kulturgeſchichtliche Bedeutung erreicht er bei weitem nicht, aber auf dem engeren Gebiete der Fabel hat er ihn unzweifelhaft übertroffen, iſt überhaupt der beſte Fabeldichter der ganzen Periode. Die beiden Oberſachſen ſtehen ſich im Grunde wie Stadtmenſch und Landmenſch gegenüber, ſchon ihre Stoffwahl zeigt das; denn Gellert ſtellt mit Vorliebe das Stadtleben, überhaupt Menſchen dar, Lichtwer, in dem kleinen Wurzen aufgewachſen und ſelbſt Gutsbeſitzer, bevorzugt die Tierfabel, weiter: Gellert beobachtet und plaudert oder mediſiert dann, Lichtwer ſchaut und wirkt durch die Wiedergabe des Details. Und dies Detail iſt oft von einer wunderbaren Anſchaulichkeit und Friſche; noch Hebbel, der Lichtwer in früher Jugend kennen lernte, hob ſo anſpruchloſe Naturbilder wie „Der Tau, der die beſtaubten Fluren wuſch“ warm hervor. Schöner iſt das folgende verwandte Bild:

„Die Nacht ſchwang ihre feuchten Flügel
Schon über die betauten Hügel
Und ſchlummerte den Erdkreis ein.“

Ganz reizend ſind vielfach auch Lichtwers Tierſchilderungen — wie charakteriſtiſch iſt z. B. der Eule „ſchleierichte Geſicht“ in dem „jungen Kater“, das auch Hebbel hervorhebt! Und dann dieſe bewunderungswürdige Erfindungsgabe, durch die er Gellert weit übertrifft! Er wußte auch, was ſie wert war. Als Beiſpiel ſei hier nur der hübſche Einfall genannt, daß ein

Fuchs die illustrierte Rostocker Ausgabe des Reineke Vos findet und bei Beobachtung der Bilder natürlich zu dem Ergebnis kommt:

„Entweder mein Gedächtniskasten
Hat so viel Löcher als ein Sieb,
Wo nicht, so lügen die Phantasten,
Die dies gemalt mit allem Fleiß:
Denn nach der Bilder Sinn zu raten,
So stehn hier viel von meinen Thaten,
Davon ich keine Silbe weiß."

Endlich: Lichtwers Humor! Man braucht nur seine berühmtesten, heute noch allgemein bekannten Stücke „Die Katzen und der Hausherr", „Die seltsamen Menschen" und vor allem „Der kleine Töffel" zu nennen, um diesen außer allen Zweifel zu setzen. In der Form bevorzugt Lichtwer Gellert gegenüber sehr stark die Strophe und kürzere Reimpaare und wirkt auch dadurch frischer, wenn er auch auf gewisse geistreich pointierte Wirkungen seines Nebenbuhlers verzichten muß. So gleichmäßig wie dieser, das soll nicht verschwiegen werden, ist er überhaupt nicht, er hat Erfindungen, die zu der Moral sehr schlecht stimmen, ja, auch an sich sehr unglückliche Erfindungen, und die Moral, die er nicht breit wie Gellert, sondern lieber schlagwortartig giebt, „klappt" bisweilen bedenklich. Aber doch überwiegt bei ihm bei weitem das Gelungene. Außer seinen „Fabeln" hat er noch ein Lehrgedicht „Das Recht der Vernunft" herausgegeben, und endlich befinden sich in den Ausgaben seiner Werke noch einige „Vermischte Gedichte", die sehr bedauern lassen, daß sie nicht zahlreicher sind; denn es finden sich einige glückliche Naturschilderungen und sogar zwei regelrechte alcäische Oden darunter.

Johann Wilhelm Ludwig Gleim.

Wenn man dem guten Vater Gleim näher kommen will, so thut man besser, den Freundschaftstempel in Halberstadt aufzusuchen, als seine Werke aufzuschlagen. Sie umfassen in der Körte'schen Aufgabe acht Bände, aber acht einzelne Gedichte ge-

nügen heute schon, um den Dichter Gleim genügend kennen zu lernen. Auch der Mensch Gleim, schlicht, heiter, wohlwollend, aber etwas eifersüchtig in der Freundschaft und in seiner übrigens harmlosen Eitelkeit leicht verletzt, macht nicht viel Kopfzerbrechen. Dagegen sind seine Beziehungen zu der Litteratur seiner Zeit so mannigfaltig, daß ihre Darstellung ein Buch füllen könnte und — ein Buch verdiente.

Als Vater Gleim jung war und in Halle studierte, da war der Ästhetiker Baumgarten ein Gönner seiner Poesie, und Johann Peter Uz und Nikolaus Götz waren seine Freunde. Uz war sicher eine mannhaftere, tiefere Persönlichkeit als Gleim (er hat nicht umsonst philosophische Oden geschrieben und noch auf Schiller gewirkt), und Götz war ein größeres Formtalent, aber doch gewann Gleim, den Geist von Hagedorn und die Form von Pyra, den er dann noch in Berlin kennen gelernt hat, nehmend, mit seinem „Versuch in scherzhaften Liedern" den größeren Ruf als Anakreontiker und den Beinamen des deutschen Anakreon: er war eben die liebenswürdigere Persönlichkeit, und seine hübschen Kleinigkeiten gingen dem Publikum so leicht ein. Darauf hat er die Freundschaft Ewald Christians von Kleist errungen, ein Stückchen vom zweiten schlesischen Kriege gesehen, mit Klopstock in der Rosenlaube geschwärmt, mehr vom Gefühl als vom Weine trunken, und mit Lessing korrespondiert. Als Domherr in Halberstadt der Nachbar Lichtwers, hat er sich dann auch in der Fabel versucht und auch hierin Glück gehabt: „Geht Gellerts Fabel", so sagt der gestrenge Gervinus, „als lehr- und wortreiche Gouvernante (die Lichtwers, fügen wir hinzu, „als muntere Dorfschöne") einher, so die Gleims als kurz angeknüpftes, schnippisches Kammermädchen". In der That, Gleims Fabeln sind meist kurz und knapp und haben statt der Moral oft ein Epigramm, aber das ist nicht ganz allein ihres Dichters Verdienst, er hat es Lafontaine, dem er auch im Bau seiner Verse und in der Wahl seiner Stoffe (Bevorzugung der Tierfabel) ganz nahe steht, abgesehen. Nach diesem seinem glücklichen Debut in der Fabel schuf darauf

Gleim die deutsche Romanze, d. h. nicht das, was wir heute so nennen, sondern jene merkwürdige Zwischengattung im Bänkelsängertone, die romantische Stoffe durch Sentimentalität und Parodie verdarb: der Franzose Moncrif war da sein Muster, aber das deutsche Morithatlied gab auch von seinem Geiste dazu. Noch bei Hölty, selbst bei Bürger findet man solche Pseudo-Romanzen, erst Herder hat die Deutschen gelehrt, was eine Romanze wirklich sei. Gleims höchster Ruhm aber wurden die „Preußischen Kriegslieder eines Grenadiers in den Feldzügen 1756 und 1757", die Lessing mit einer Vorrede herausgab. Bei ihnen müssen wir einen Augenblick verweilen.

Man kann noch heute lesen, daß Gleim mit diesen „Kriegsliedern eines Grenadiers", die er in der von Klopstock zuerst, nur reimlos gebrauchten Strophe der „Chevy-chase" schrieb, dem deutschen Volke das historische Lied, das Volkslied wieder gegeben habe. Das historische Lied der Litteratur — unzweifelhaft, aber Volkslieder sind die Gleims nie gewesen und nie geworden, wenn sie auch, einzelne Strophen von ihnen, im Heere Friedrichs in der That gesungen worden sind. Das Volk brauchte den Vater Gleim wirklich nicht, das schuf sich noch immer seine Lieder selber. Die Litteratur jedoch konnte Gleims Lieder gebrauchen, sie fand auch durch sie den Weg vom Papier zum Leben zurück, und in diesem Sinne sollen hier Goethes Worte zu einem Ehrenmale für Gleim stehn: „Die Kriegslieder, von Gleim angestimmt, behaupten deswegen einen so hohen Rang unter den deutschen Gedichten, weil sie mit und in der That entsprungen sind, und noch überdies, weil an ihnen die glückliche Form, als hätte sie ein Mitstreitender in den höchsten Augenblicken hervorgebracht, uns die vollkommenste Wirksamkeit empfinden läßt." Nachempfinden läßt, muß es heute heißen, wenn wir uns in die Zeit des Siebenjährigen Krieges versetzen; ästhetisch einigermaßen genügen kann uns heute nur noch das „Siegeslied nach der Schlacht bei Prag", und hier und da eine einzelne Strophe, menschlich mutet uns vielleicht noch der schlichte, fromme, evangelisch-fromme Geist an, der darin ist,

aber im Ganzen sehen wir heute viel zu deutlich die Maske und wissen zu gut, daß ein Volkslied etwas ganz anderes ist.

Vater Gleim fuhr nach dem Siebenjährigen Kriege fort, anakreontische Lieder und Romanzen zu schreiben, gab auch einmal „Lieder fürs Volk" als Vorläufer der später von Claudius und Voß gepflegten Gattung und zuletzt orientalische Weisheit, „Halladat oder das rote Buch", nach dem Koran, heraus, alles mit einer gewissen Vorausempfindung des Kommenden, wie sie solche leichte Talente oftmals haben, aber viel zu wenig gehaltvoll, als daß es hätte dauern können. Dabei blieb er der Dichterfreund und suchte um 1770 herum in seinem glücklichen Halberstadt eine Akademie, eine Dichterkolonie zu schaffen, für die er aber nur Johann Benjamin Michaelis, Klamer Eberhard Schmidt und vor allem seinen geliebten Johann Georg Jacobi, für kurze Zeit auch Leopold Günther von Göckingk gewann. Bald riß das Schicksal diesen Halberstädter Dichterkreis wieder auseinander, nicht eben zum Schaden unserer Litteratur, denn die gegenseitige „Anhimmelei" war sehr stark in ihm, auch die Zeit des Anakreontismus und der leichtfertigen Grazienphilosophie vorüber, aber Gleim fuhr nach wie vor fort, junge Talente zu unterstützen und kam auch zu den großen Weimarern, Wieland, Herder, selbst Goethe noch in ein näheres Verhältnis. Leider haben die bösen Xenien, doch wohl Schiller, den Guten dann schwer gekränkt und ihn zu einer rührend komischen Klage veranlaßt:

„Wie war's einmal so schön auf unserm Helikon!
Als Klopstock noch Homer, Uz noch Anacreon
Gerufen ward auf ihm, noch die Gerufnen hörten;
Noch Faunen nicht auf ihm der Muse Tänze störten
Mit ihrem Wolfsgeheul und Tigerungestüm;
Apollo Gott noch war, nicht Priapus auf ihm;
Als alle Sänger noch einander ihre Lieder
Vorsangen, alle noch wie Brüder
Sich liebten — Neid und Haß war nicht auf ihm zu sehn!
Auf unserm Helikon, wie wars einmal so schön!"

Aber ein neuerer Dichter hat dem „alten Peleus“ ein anderes „Gastgeschenk“ gegeben als Schiller:

„Arm nur war er und that doch mehr für Dichter und Künstler
Als von Kaiser und Reich einst miteinander geschah.
Welkt sein eigener Lorbeer, so flechtet ihm eilig aus fremdem,
Hat er doch fromm ihn gedüngt, einen unsterblichen Kranz!“

Ewald Christian von Kleist.

Nicht ohne Rührung nimmt man noch heute den schmalen Band, der Ewald Christian von Kleists „Sämtliche Werke“ enthält, in die Hand: Schwerlich wurde in dem Major Friedrichs des Großen, der in der Schlacht bei Kunersdorf fiel, dem Freunde Gleims und Lessings, eine große Hoffnung der deutschen Litteratur begraben, aber eine der sympathischesten Persönlichkeiten der vorklassischen Zeit schied mit ihm und ein Dichter, der ihr erwachendes Leben, die Frühlingsluft, die ging, die Knospen, die sich leise öffnen wollten, besonders deutlich verriet.

Schiller hat uns dann eine Charakteristik von ihm gegeben, und er hat ihn mit Recht zu Haller gestellt, von dem Kleist ohne Zweifel den stärksten Einfluß erfahren hat: „An Ideengehalt und an Tiefe des Geistes steht Kleist diesem Dichter um vieles nach; an Anmut möchte er ihn übertreffen, wenn wir anders nicht, wie zuweilen geschieht, einen Mangel auf der einen Seite für eine Stärke auf der andern annehmen. Kleists gefühlvolle Seele schwelgt am liebsten im Anblick ländlicher Scenen und Sitten. Er flieht gerne das leere Geräusch der Gesellschaft und findet im Schoß der lebloſen Natur die Harmonie und den Frieden, den er in der moralischen Welt vermißt. . . . . Aber, hat ihn sein Dichtungstrieb aus dem einengenden Kreis der Verhältnisse heraus in die geistreiche Einsamkeit der Natur geführt, so verfolgt ihn auch noch bis hierher das ängstliche Bild des Zeitalters und leider auch seine Fesseln. Was er fliehet, ist in ihm, was er suchet, ist ewig außer ihm; nie kann er den üblen Einfluß seines Jahr-

hunderts verwinden. Ist sein Herz gleich feurig, seine Phantasie gleich energisch genug, die toten Gebilde des Verstandes durch die Darstellung zu beseelen, so entseelt der kalte Gedanke eben so oft wieder die lebendige Schöpfung der Dichtungskraft, und die Reflexion stört das geheime Werk der Empfindung. Bunt zwar und prangend wie der Frühling, den er besang, ist seine Dichtung, seine Phantasie ist rege und thätig, doch möchte man sie eher veränderlich als reich, eher spielend als schaffend, eher unruhig fortschreitend als sammelnd und bildend nennen. Schnell und üppig wechseln Züge auf Züge, aber ohne sich zum Individuum zu konzentrieren, ohne sich zum Leben zu füllen und zur Gestalt zu runden. So lang er bloß lyrisch dichtet und bloß bei landschaftlichen Gemälden verweilt, läßt uns teils die größere Freiheit der lyrischen Form, teils die willkürlichere Beschaffenheit seines Stoffes diesen Mangel übersehen, indem wir hier überhaupt mehr die Gefühle des Dichters als den Gegenstand selbst dargestellt verlangen. Aber der Fehler wird nur allzu merklich, wenn er sich, wie in seinem Cissides und Paches und in seinem Seneca, herausnimmt, Menschen und menschliche Handlungen darzustellen, weil hier die Einbildungskraft sich zwischen festen und notwendigen Grenzen eingeschlossen sieht, und der poetische Effekt nur aus dem Gegenstand hervorgehen kann. Hier wird er dürftig, langweilig, mager und bis zum Unerträglichen frostig; ein warnendes Beispiel für alle, die ohne inneren Beruf aus dem Felde musikalischer Poesie in das Gebiet der bildenden versteigen. Einem verwandten Genie, dem Thomson, ist die nämliche Menschlichkeit begegnet."

Das ist alles sehr wahr, aber es ist ungerecht, weil unhistorisch geurteilt. Als Kleist dichtete, war die deutsche Dichtung zur freien und selbständigen Menschenbildung überhaupt noch nicht reif, Klopstock zwar schon da, aber ein Einzelphänomen und überdies ja auch kein Menschenbildner, Lessing noch in der Entwicklung; für eine kleine Strecke bezeichnete aber Kleist selber sogar den Fortschritt. Er hatte Unglück in der Liebe

gehabt und besang seine Doris, wie Haller die seinige, nur vielleicht noch etwas schäferlicher, er dichtete einiges Anakreontische in der Art Gleims und Lessings, aber als der Dichter des „Frühlings", obgleich man auch da Haller (der einmal direkt angeredet wird) und die hinter diesem stehenden Engländer Pope und Thomson wiederfindet, vermag er zum ersten Male Schilderung sozusagen in Bewegung zu setzen, sein Gedicht ist nicht, wie Scherer behauptet, der es schwerlich ordentlich gelesen hat, „ein Spaziergang auf dem Lande", sondern die Naturgeschichte des Frühlings, mit der Frühlingsüberschwemmung beginnend und mit dem ersten Sommerregen schließend. Auch das durchweg „exakte" Detail ist ein Fortschritt. Wohl von Geßner beeinflußt, kam dann Kleist zu der Form des elegischen Idylls in vier- und fünffüßigen ungereimten Jamben, die seiner schwermütigen Art am besten entsprach, und gab in ihr seine reifsten Gedichte („Irin", „Der gelähmte Kranich"), die auch heute noch nicht ganz veraltet sind. So kraftvoll wie nur irgend eine Ode von Klopstock, freilich in älterem Stil ist die Kleist's „An die preußische Armee". „Cissides und Paches", angeblich von Glovers „Leonidas" beeinflußt, ist gewiß kein wirkliches Epos, die Menschen darin gewinnen keine Physiognomie, aber es ist bei aller Dürftigkeit der Handlung eine gewisse ästhetische Energie in dem kleinen Stück, etwas „Spartanisches" wie in Lessings „Philotas", an dessen Seite es gehört. Hier hat das Preußentum denn doch noch eine höhere Ausdrucksform gefunden als in Gleims Kriegsliedern. Den „Seneca" hat Kleist selber als „Entwurf zu einem Trauerspiele" bezeichnet — er ist Klopstocks „Tod Adams" verwandt und hat keine Spur von dramatischem Leben, aber eine leidliche Prosa. Diese findet man auch in den wenigen prosaischen Aufsätzen und Aphorismen, die den Schluß der sämtlichen Werke bilden, auch wohl allerlei Keime, die über die moralischen Wochenschriften hinausdeuten. Eine „Geschichte aus dem Kriege" könnte auch in den Werken Heinrichs von Kleist stehen, der mir überhaupt einige Verwandtschaft mit seinem älteren Geschlechts-

vetter zu haben scheint, soviel wie die Tragödie mit der Elegie hat.

Friedrich Gottlieb Klopstock.

Klopstock ist den Deutschen von heute nur noch ein Name, mit dem sich eine dunkle Vorstellung von einem unlesbaren Epos und sehr schwer verständlichen Oden verbindet, für die deutsche Litteraturgeschichte aber bleibt er einer der Großen, kein Genie, aber eines der Talente, die in ihrer Zeit die Wirkungen des Genies üben, berufen und auserwählt. Mit zwei Worten hat Hebbel seine Bedeutung bezeichnet:

„Schuf Luther denn das Instrument,
Gab Klopstock ihm die Saiten."

Sehr schön schildert Vilmar die Art seines Auftretens, zugleich dem Aberglauben, daß eine große Individualität ganz aus ihrer Zeit zu erklären sei, widersprechend: „Er war wirklich der Morgenstern, der plötzlich aus dem tiefsten Dunkel, kaum durch eine leise Dämmerung angekündigt, sich erhob, um den Tag heraufzuführen. . . . Er war wirklich ein neues, mit den bisherigen Erscheinungen unvergleichbares und aus ihnen nicht zu erklärendes Phänomen; denn wenn es gleich offenbar ist, daß Klopstock die Bodmersche Richtung verfolgte, vollendete und abschloß, daß er mit seinem Epos auf Miltonschem Grund und Boden stand, daß er mit seinen Freunden, den Verfassern der Bremischen Beiträge, zu denen er selbst gehörte (und vielleicht noch mehr mit Pyra, dem Hallenser, füge ich hinzu) in Bestrebungen, Anschauungen und Empfindungen, sogar im Stile und in der Sprache sehr vieles gemein hat und dies durch seine ganze Laufbahn festhält — so ist er dennoch wieder ein ganz anderer, unvergleichlich Höherer als alle die, nach denen und mit denen er sich bildete; wir dürfen nur zehn Zeilen Gärtnerscher, Gellertscher und Schlegelscher Poesie neben zehn Zeilen Klopstockscher Poesie halten, um augenblicklich mitzufühlen, was alle Gleichzeitigen (wenn sie poetisch empfänglich waren) fühlten und was wie ein Blitz alle Nerven und Herzen

durchzuckte, daß es mit jenen für einmal und allemal vorbei, daß sie matt und schlaff und ohnmächtig, zur alten Zeit zurückgeworfen seien, und jetzt ein neues Jahrhundert der Dichtkunst beginne." Unzweifelhaft wahr! Und dieser Morgenstern wahrhafter deutscher Dichtung sollte nun uns, die wir mit der Poesie leben und genießen wollen, für ewig versunken sein?

Nein, ganz ist er es nicht, wir können ihn noch sehen, wenn wir ernsthaft wollen, können mit Klopstock vor allem wieder jung sein. Wer die blauen Harzberge aufragen sieht, der mag sich wohl erinnern, daß auch der Blick des Quedlinburger Kindes Klopstock auf ihnen geruht hat, und daß der Mann Klopstock später in ihnen als dem alten Cheruskerland seine Helden und Barden heimisch machte. Wer zwischen Naumburgs Dom und der Rudelsburg im Saalthal die alte Schulpforte grüßt, der grüße auch die Manen des Dichters, der hier als Jüngling Unsterblichkeit träumte, aber doch nicht bloß für sich, auch zu seines Volkes Ruhm. Jena und Leipzig haben dann die Dichtung entstehen sehen, die zum ersten Male nach den Tagen Luthers bewies, daß der deutsche Geist noch immer den Zug zur Größe und Erhabenheit besitze, der sein eigenstes germanisches Erbteil ist, haben jene drei ersten Gesänge des Messias hervorgebracht, die wie ein Klang aus einer anderen Welt in die deutsche Dürftigkeit und Nüchternheit hineinschallten. Ja, dieses stolz-bescheidenen Jünglings Klopstock wollen wir niemals vergessen, der, ob auch früher Lorbeer seine Stirn umschlang, doch der Freund seiner Freunde blieb, der mit seinem Gleim zwischen Bechern und Rosen harmlos schwärmte, sich vom lieben Gott nichts als seine Fanny wünschte, und wenn er sie denn auf dieser Erde nicht sein nennen sollte, von dem Wiedersehen jenseits des Grabes wehmutsvoll träumte. Wohl scheint uns da oft zu viel erhabene Schwärmerei und andererseits wieder zu viel Weichheit und Wehmut, aber sicher, dieser Jüngling ist doch vom Herzen frisch und gesund, er lebt sein Leben — wer folgte ihm nicht mit herzlicher Freude auf der enthusiastischen Reise nach Zürich, wer lachte nicht über Bodmers Entrüstung,

daß der gottselige Sänger eine fröhliche Fahrt auf dem Züricher See seiner papiernen Gesellschaft vorzog und sogar einen Kuß von frischen Mädchenlippen nicht verschmähte? In der That, es ist unendlich reizvoll, mit Klopstock wieder jung zu sein, zu sehen, wie das heitere und neckische Rokoko — und es giebt ein deutsches, man braucht bei dem Worte nicht immer an die französische Regence zu denken — den deutschen Zopf doch endlich auflöst. Einige der Oden Klopstocks gehören sicherlich zum lieblichsten aller Rokokopoesie. Freilich, ein tändelndes Rokokoherz hat der Dichter des Messias nicht, unendliche Gefühle wogen in seinem Busen, zum erstenmal merkt die Welt wieder, daß dem Deutschen das herrschende romanische Kulturideal mit seiner Anbetung der Gesellschaft und des Verstandes viel zu eng ist, daß er alles für sein Gemüt erobern muß: Lange vor Rousseau flüchtet unser Klopstock zur Natur, oder besser, er belebt sie durch — Stimmung. Das ist neben der Poetisierung der Sprache sein unvergängliches Verdienst: Seit Klopstock ist die Stimmung ein Element unserer Dichtung. Allem Früheren gegenüber haben nur wir sie, d. h. wir tragen sie, historisch empfänglich wie wir sind, hinein.

Wer sollte nicht den Klopstock loben,
Doch wird ihn jeder lesen? Nein —

hat Lessing gefragt und geantwortet. Nun, die ersten Gesänge des „Messias" sind gelesen worden, und mit einer Begeisterung und Hingabe, wie sie seitdem wahrscheinlich nur noch dem „Götz" und dem „Werther" zu teil geworden sind. Die Zeit, in der er erschien, hatte die richtigen Leser für ihn, Herzen, in denen die sehnsüchtige Empfindung nicht weniger mächtig wogte als in dem des Verfassers, jugendliche Gemüter, die in der „stimmungsvollen Kühnheit" des Messias, wie Stern so treffend sagt, die Welt ihres eigenen Geistes wiederzufinden glaubten. Wir lesen den „Messias" nicht mehr, wir lesen nur die Litteraturhistoriker über ihn, und da finden wir, daß er ein Oratorium, ein viel zu langes, und kein Epos, überschwänglich und nebelhaft, fast nirgends anschaulich, kurz, das Werk eines „musika-

lischen" Lyrikers sei. Miltons „Verlorenes Paradies", das ihn anregte, wird mit ihm verglichen und erhält — mit Recht — den Vorzug. Vor allem über die letzten zehn Gesänge wird bitter geklagt, auch das mit Recht, und wenn der Autor weltlich gesinnt ist, dann kommt zum Schluß die Heinesche Bemerkung, daß der „Messias" das Meisterstück der Langeweile sei, oder die, daß auf der ganzen Welt kein Mensch lebe, der ihn ausgelesen. Nun, es ist auch nicht leicht ihn zu lesen, aber die ersten zehn Gesänge kann man, auf zehn Tage verteilt, recht wohl noch genießen, und eine empfängliche Natur wird dabei mehr als einmal tiefer ergriffen werden, wird den Eindruck der Größe kaum je verlieren. Ja freilich, diese Größe ist nicht rein dichterische Gewalt und ermüdet, aber wie Klopstock sich seine Aufgabe nun einmal gestellt hatte und sie sich in seiner Zeit stellen mußte — Vilmar bemerkt ganz richtig, daß die Art seiner Behandlung die objektiv-mythologische, nicht objektiv- oder subjektiv-historisch sei —, konnte das Werk kaum anders ausfallen, im Totalcharakter wenigstens nicht. Wir, die wir nicht mehr dem Irrtum unterliegen, daß der Stoff des Messias als höchster religiöser allen andern a priori überlegen, und daß glühende religiöse Empfindung an und für sich auch schon ein poetisches Verdienst sei, die wir so wenig von dieser Klopstockschen seraphischen Poesie wie von der Schillerschen sentimentalischen halten und glauben, daß alle Dichtung, eine bestimmte lyrische ausgenommen, vor allem zunächst Anschauung sein und geben müsse, wir haben freilich das Recht, an dem „Messias", wenige Stellen ausgenommen, vorüberzugehen, aber seine sprachliche Gewalt und Stimmungsgröße darf uns, wenn wir ihm einmal nähertreten, nicht entgehen, Eigenschaften, die immerhin genügen, den Spott von dem gewaltigen Werke fernzuhalten.

Man hat dann in neuerer Zeit über Klopstock als Dichter überhaupt die Achsel gezuckt und ihm auch den Rang eines großen Lyrikers bestritten. Aber ich glaube, wir haben uns nach Goethe, Möricke u. s. w. ein etwas zu enges Ideal deutscher Lyrik gebildet. Zwar die höchste Gattung ist auch meiner An-

sicht nach die konzentrierte, in der Empfindung, Bild, Klang gleichsam zum Kryſtall zuſammenſchießt; daneben kann man aber doch auch die weitere, nicht zu ſo feſtem Umriß gelangende, die muſikaliſche, die Stimmungsform für das lyriſche Gedicht gelten laſſen, Goethe hat dieſe auch, dann etwa Hölderlin. Und hier ſteht Klopſtock an der Spitze der Entwicklung, wird wahrſcheinlich immer Nachfolger finden. Sein Irrtum war vielleicht, daß er eine Ode im antiken Sinne, nach Horaz ſchaffen wollte; die Ode iſt meines Erachtens überhaupt keine deutſche Form, will ſagen, der feierliche Schritt widerſtrebt uns Deutſchen, wo es ſich ſozuſagen um Privatempfindungen handelt. Wohl aber kennen auch wir die Hymne, unſere Eddalieder ſind zum Teil ſolche und die beſten der evangeliſchen Kirchenlieder auch; Klopſtock ſchuf, von antikem Geiſte gewiß genährt, doch aus der Tiefe deutſchen Geiſtes heraus ihre neue, moderne Form, die der freien Rhythmen (antike Formen wirken bei uns auch wie ſolche), und gab auf religiöſem wie auf patriotiſchem Gebiete und dem der Naturlyrik eine Reihe noch heute unveralteter Muſterſtücke. Oder wären die „Frühlingsfeier", „Mein Vaterland", „Der Zürcherſee" wirklich nicht mehr genießbar? Sagt ihr ja, dann wiederhole ich des Dichters ſtolzes Wort: Überſetzt ihn euch in eure Sprache! Die Jugendoden des Dichters ſind zum Teil Elegieen, und auch dieſe Form iſt deutſch, in manchen Stücken nähert er ſich dann auch dem echten lyriſchen Gedicht in unſerm modernen Sinne, faſt immer da, wo er kurz iſt: Giebt er nicht Anſchauung, ſo giebt er komprimierte Stimmung („Die frühen Gräber", „Sommernacht", „Der Jüngling"). So iſt Klopſtock allerdings auch für uns noch ein echter Lyriker, mit einer Anzahl von Gedichten, die auch unſern äſthetiſchen Anſprüchen genügen, unſterblich. Von der ganzen Sammlung ſeiner Oden gilt aber, daß ſie uns ein volles Menſchenleben und eine ganze Perſönlichkeit offenbaren, und das wird immer wieder ernſtere Geiſter, die tiefer eindringen wollen, anziehen. Herders Lob der Oden mag uns heute etwas überſchwänglich ſcheinen, dennoch beſteht immer noch Veranlaſſung,

es zu wiederholen: „Welch eigne Farbe und Ton des Ausdrucks ruht auf jeglichem Stück, die sich von der ganzen Mensur, Haltung und Beaugung des Gegenstandes bis auf den kleinsten Zug, Länge und Kürze der Periode, Wahl des Sylbenmaßes, beinahe bis auf jeden härtern und leisern Buchstab, auf jedes O und Ach! erstrecken. Dem Recensenten dünkt, daß hierin diese Gedichte so was Eigenes, Ursprüngliches und Eingegeistetes haben, daß so wie die Natur jedem Kraut, Gewächse und Tier seine Gestalt, Sinn und Art gegeben, die individuell ist und eigentlich nicht verglichen werden kann: so schwimmt auch ein andrer Duft und weht ein andrer Geist der Art und Leidenschaft in jedem individuellen Stück des Verfassers... Die Seele hat immer gewirkt, wie sie war, wie sie sich damals fühlte. Der Duft erfüllt den Leser bis aufs kleinste, und der Recensent würde seiner Privatästhetik Glück wünschen, wenn er sich diese Melodie, diese Modulation jedes Stücks deutlicher machen und in einem Worte dafür schreiben könnte!“ Ja, wenn so etwas möglich wäre! Und es wird immer schwerer, je weiter ein Lyriker zeitlich zurückliegt. So viel ist aber sicher, daß ein wirklich für Lyrik empfänglicher Geist auch heute noch bei Klopstock auf seine Rechnung kommt, daß ein moderner Lyriker im einzelnen sehr viel von ihm lernen kann. Auch in seinen zahlreichen schwachen Oden, in denen die Reflexion überwiegt und der sprachliche Ausdruck im übertriebenen Streben nach Originalität bis zur Unverständlichkeit steif und seltsam ist, findet man hier und da wahrhaft geniale Wendungen, die immer wieder daran erinnern, daß Klopstock dem Instrument der deutschen Sprache die Saiten gegeben hat, und bisweilen eine Kühnheit und Zartheit der Empfindung, die geradezu entzückt. Merkwürdigerweise wird dann Klopstock gerade in einer Anzahl seiner letzten Oden, in denen er Jugenderinnerungen darstellt, wieder schlicht und einfach.

Man verkennt ihn heute auch als Menschen vielfach. Gewiß war er verhältnismäßig früh fertig und hat die besten Leistungen seiner Jugend kaum übertroffen, wie deren Grund-

anschauungen nicht überwunden, aber ein ewiger Jüngling ist er denn doch nicht gerade geblieben und auch nicht in Eitelkeit erstarrt. Trotz all seiner Schwärmerei und weichen Empfindung war Klopstock von früh auf ein klarer Kopf, und hinter seinen nationalen Bestrebungen steckt trotz ihrer scheinbaren Weltfremdheit und Absonderlichkeit ein gut Teil Einsicht und entschiedenen Willens. Ja, nordische Mythologie und Bardiete, die Gemälde eines niemals dagewesenen Volkstums und dabei noch völlig undramatisch sind, weiter metrische und grammatische Untersuchungen, die zu wirklicher Wissenschaft noch nicht gelangen, können ein Volk nicht aus politischer Erniedrigung emporreißen, aber sie können, sobald ein starkes Nationalgefühl dahinter steht, ein echter Nationalstolz, immerhin die Saat nationaler Gesinnung aussäen, und das hat Klopstock in reichem Maße gethan, mögen auch die ihn nachahmenden „Barden" zunächst eine Reaktion auf ihren Überschwang hervorgerufen haben. Er ist der „deutscheste" unserer klassischen Dichter, und wir können ruhig unser Bedauern aussprechen, daß seine entschieden deutsche Gesinnung bei den ihm nachfolgenden größeren Dichtern durch den Kosmopolitismus abgelöst wurde. Daß sich weltweite Poesie mit gewaltigem Nationalstolz recht wohl verträgt, beweist denn doch u. a. Shakespeare. Wir wissen, daß ein Goethe nur alle zwanzig Menschenalter einem Volke erscheint und wollen den unsrigen nicht entbehren, aber vielleicht findet der künftige auch Worte für deutsches Nationalgefühl. Was wahrhaft stark und wahrhaft tief ist, beschränkt nicht. — Was aber Klopstocks Eitelkeit anlangt, so ist auch sie zum gut Teil Legende. Lessing kam recht wohl mit ihm aus, und wenn er einmal Goethe moralisch „schulmeistern" wollte, so that er es gewiß nicht aus Hochmut, sondern aus wirklicher Bekümmernis und der klaren Erkenntnis heraus, daß jede große Poesie auf sittlichem Boden stehen müsse. Er war eben nur falsch berichtet. Wie der Jüngling Klopstock, so ist auch der Mann und der Greis kein Tugendheuchler und kein Asket gewesen, aber er war ein wahrhafter Christ und er hatte, niedersächsischen Blutes, wie er war, den

edelſten Begriff häuslichen Lebens, in dem er denn auch ſelber ſein Glück gefunden hat. Ganz gewiß reißt uns der Jüngling Klopſtock eher zur Begeiſterung fort, aber auch dem Hamburger Patriarchen gehört unſere Liebe und Verehrung: Klopſtock zuerſt wieder unter den deutſchen Dichtern hat ſein Leben lang jene ſittliche Würde bewahrt, die wir von den der Nation vorleuchtenden Geiſtern fordern müſſen — womit nicht geſagt ſein ſoll, daß wir die Sünden aus Leidenſchaft bei großen Männern nicht verſtehen und verzeihen ſollen.

Gotthold Ephraim Leſſing.

Von den großen Vorklaſſikern ſteht uns Leſſing heute noch am nächſten: er lebt mit drei ſeiner Dramen auf unſern Bühnen, und es müßte ſchon eine neue gewaltige Entwicklung unſerer dramatiſchen Dichtung, der Tragödie ſowohl wie des Luſtſpiels, kommen, ehe er dort in den Hintergrund treten dürfte. Dann aber hält er ſich auch als hiſtoriſche Geſamtperſönlichkeit: Als ſolche iſt er durchaus sui generis, ein Gipfel, über den es kein Hinaus giebt, gewiſſermaßen die reinſte Verkörperung des 18. Jahrhunderts, des dieſem eigentümlichen Geiſtes der Aufklärung im beſten Sinne. Über keinen unſerer Großen ſind wir klarer, denn er iſt die Klarheit ſelber; das abſchließende Werk über ihn iſt geſchrieben, Leſſing-Fragen giebt es nicht mehr oder doch nur für die Tüftler. Zieht man ſeinen Namen dennoch in die Kämpfe des Tages hinein, ſo iſt es nur der blinde Parteigeiſt, der das thut: Man kann, wenn man will, dieſen Mann und Kämpfer rein ſchauen, kann und muß an ihm ſeine Freude haben, aber es iſt die hiſtoriſche Freude, daß unſer Volk ſeinesgleichen hervorgebracht. Die Kämpfe, in denen er ſtand, ſind abgethan oder finden auf völlig verändertem Boden ſtatt, ſeine Werke, von jenen drei Dramen abgeſehen, ſind nur noch ein Denkmal des Mannes, das man bewundern darf, aber nicht aus ſachlichen Gründen notwendig kennen muß. Mit einem Wort: Man lieſt Leſſing heutzutage nur noch Leſſings wegen, es geht von ihm jene rein menſchliche Wirkung aus, die

jede große Persönlichkeit übt, aber unsere Entwicklung ist über ihn, den Schriftsteller, den Philologen und Archäologen, den Theologen und Philosophen, ja, den Kritiker und Ästhetiker hinaus. Nur nicht über den Dichter, den Dramatiker: der wird leben, bis das deutsche Volk seinen dramatischen Stil, zu dem Lessing die ersten Ansätze gab, gefunden hat, bis der deutsche Shakespeare da ist.

Lessing ist der typische Obersachse, alle guten Eigenschaften dieses nicht zu unterschätzenden deutschen Stammes, der im vorigen Jahrhundert die ausgeglichenste gesellschaftliche Kultur in Deutschland entwickelte und in dem unserigen der Hauptträger deutscher Industrie ward, sind in ihm vereinigt. Der Verstand, mehr Scharfsinn als Tiefsinn, dominiert, und mit ihm im Bunde steht eine nicht gewöhnliche Energie, eine kecke Wageluſt, dagegen sind die Phantasiekräfte nicht stark entwickelt, und das Gefühl bewegt sich in ganz bestimmten Grenzen, ist sozusagen „festes" Gemüt. Gellert ist innerhalb seines Stammes die Kontrasterscheinung Lessings, der aber fast nur die entschiedene Männlichkeit vor ihm voraus hat. Man sollte auch einmal die beiden großen Obersachsen unseres Jahrhunderts, Richard Wagner und Friedrich Nietzsche, mit Lessing zusammenhalten: Die unausrottbare Theaterlust Wagners, um es oberflächlich zu sagen, und Nietzsches Paradoxie weisen unbedingt auf den älteren Landsmann zurück und finden sich so ausgeprägt kaum bei den rein deutschen Stämmen.

Sehr wichtig ist für die Erkenntnis Lessings dann auch seine Herkunft aus dem evangelischen Pfarrhause: In gewisser Beziehung ist er durchaus der Pfarrersohn geblieben, der sich zwar geistig freimacht, aber die Foliantenatmosphäre und auch ein gut Teil spezifisch-theologischen Selbstgefühls sein Leben lang nicht völlig los wird, von den theologischen Interessen, die er bis zuletzt bewahrt hat, ganz abgesehen. Ja, gewiß, der Lessing, der in Leipzig ritt, tanzte und focht und seine Stücke an eine befreundete Schauspielergesellschaft gab, der Berliner Journalist und der Breslauer Sekretär eines preußischen Ge-

nerals hatte sich in der Lebensart weit über die engen Schranken, die der Predigerberuf zog, erhoben, war ein Weltmann und, rein geistig gesehen, eine der freiesten Persönlichkeiten seiner Zeit geworden — dennoch, den „Magister" kann man bis zu einem bestimmten Grade immer in ihm wieder erkennen, und so groß und berechtigt sein Selbstbewußtsein war, es war noch nicht das des „freien" Dichters und des „freien" Gelehrten, sondern eher, wenigstens in der Färbung, geistliches Standesgefühl, wie denn auch alle Kämpfe Lessings ihrer Art nach an die der Theologen (denen die Philologen dann nachahmten) erinnern. Zudem war Lessing auch Polyhistor, und so stellt gerade er, der als der am mächtigsten Vorwärtsdrängende erscheint, den Zusammenhang mit dem alten gelehrten Deutschland dar. Es klingt paradox, ist aber durchaus richtig: der fromme Klopstock ist als Mensch moderner als der freigeistige Lessing, dieser, nicht jener ist die konservative Natur. So ist Lessing als Dichter denn auch sein Leben lang von den Franzosen, wie heftig er sie auch bekämpfte, nicht völlig losgekommen, während Klopstock kaum je etwas mit ihnen gemein hatte und auch den Engländern gegenüber relativ selbständig dastand. Damit stimmt es ferner zusammen, wenn Klopstock auf den Sturm und Drang den größten Einfluß hat, Lessing aber direkt kaum einen. Doch spielt hier auch wieder der Gegensatz des Ober- und Niedersachsentums mit.

Die Kultur Obersachsens mit Leipzig als Mittelpunkt war französiert, weil dem obersächsischen Verstand die französische Korrektheit und Eleganz imponierte, und Lessing wäre nicht der Sohn seiner Heimat gewesen, wenn sie ihm nicht auch imponiert hätte. Er ist ja dann als einer der heftigsten Gegner Gottscheds aufgetreten, aber man kann es als ganz sicher hinstellen, daß er, nur zehn Jahre früher nach Leipzig gekommen, mit Johann Elias Schlegel ein Schüler Gottscheds geworden, dann freilich auch mit den Bremer Beiträgern von ihm abgefallen wäre — zu den Talenten, die von vornherein ihren eigenen Weg gehen, gehörte er nicht. Demgemäß steht seine gesamte

Jugendproduktion im französischen Bann: Als Anakreontiker ist er Schüler Hagedorns, seine wenigen Fabeln und Erzählungen in Reimen verraten den Einfluß Gellerts, seine Epigramme unterscheiden sich nur durch schärfere Pointen von den in Deutschland hergebrachten, seine Lustspiele schließen sich an die der Frau Gottsched und Elias Schlegels an, sind durchaus „sächsische" Komödien, d. h. wenig geschickte Übertragungen französischer und Holbergscher Mache und Charakteristik auf das deutsche Leben. Zugeben kann man freilich, daß in einzelnen Liedern Lessings ein deutscher Studententon durchklingt, und von den Lustspielen haben „Der junge Gelehrte", „Der Freigeist" und „Die Juden" außer verhältnismäßig gewandtem Dialog einen Fonds subjektiver Wahrheit und eigener Lebensbeobachtung; doch versprechen sie viel weniger, als Lessing dann gehalten hat, und bedeuten für die Entwicklung unserer Litteratur kaum etwas. Aber es lebte ein starker Ehrgeiz in dem jungen Manne, er träumte davon, der deutsche Molière zu werden, und so sehen wir ihn unermüdlich am Studium nicht bloß der französischen, sondern auch der antiken und selbst der englischen dramatischen Litteratur, was bei seiner Anlage unzweifelhaft der richtige Weg war, zur Erkenntnis und dann zum sicheren Gebrauch seiner Kräfte zu gelangen.

Durch seinen Verwandten und Freund, den verbummelten Mylius, und seine mißlichen Umstände wurde Lessing, noch nicht zwanzig Jahre alt, in ein Journalistendasein hineingetrieben und that sich zu Berlin als Kritiker auf. Hier in Berlin, wo er mit einer Unterbrechung von fast einem Jahre — er erwarb in diesem zu Wittenberg den Magisterrang — nun sieben Jahre blieb, ist Lessing geworden, man darf sagen, im Ganzen das Vorbild Voltaires vor Augen, der in derselben Zeit zu Potsdam lebte, und mit dem der junge deutsche Schriftsteller auch persönlich in Berührung kam, um dann mit dem mißtrauischen Herrn eine nicht sehr angenehme Erfahrung zu machen. Durch Voltaire und Bayle ist Lessing hier in Berlin zu freieren religiösen Anschauungen gekommen, Voltaire hat ihn auch zu Shakespeare

geführt, und die unvollendete Alexandrinertragödie „Samuel Henzi“ erinnert, trotzdem Lessing sich damit, nachdem er vorher noch des Plautus „Trinummus“ als „Der Schatz“ nicht ungeschickt bearbeitet, an einen ganz modernen Stoff wagte, vor allem an die pathetischen Freiheitsstücke des Franzosen. Doch war Lessing nicht der Mann, auf eine Autorität zu schwören, seine Interessen gingen ein tüchtiges Stück weiter und tiefer als die des großen Aufklärungsschriftstellers, trotz oder wegen der deutschen „Pedanterie“, die Lessing gewiß nicht verleugnet. Man soll die dramatischen Studien Lessings, die er zuerst in den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters“ und dann in der „Theatralischen Bibliothek“ niederlegte, nicht überschätzen, aber sie sind doch wohl der erste deutsche Anlauf zur Weltlitteratur, man kann die „Rettungen“ des jungen Schriftstellers heute sogar ignorieren, aber sie thun außer seiner Wahrheitsliebe doch auch das hochwichtige Bestreben dar, hinter dem so oder so im Urteil festgelegten Schriftsteller wieder den Menschen zu entdecken, die mit Mendelssohn geschriebene philosophische Abhandlung „Pope ein Metaphysiker“ endlich zeigt wenigstens, daß Lessing zu dem bisher größten Geiste seines Volkes, zu Leibnitz, das Verhältnis gefunden hatte. Lessings früheste, hauptsächlich in dem Beiblatt der Vossischen Zeitung „Das Neueste aus dem Reiche des Witzes“ erschienene Kritiken verraten gewiß alle Schwächen, die jugendlicher Kritik anzukleben pflegen, doch aber ist schon der echt kritische Geist darin, der uns dann in dem „Vademecum für Samuel Gotthold Lange, Pastor zu Laublingen“, dem Dichtergenossen Pyras und stümperhaften Horazübersetzer, im Bunde mit jugendlicher Kampflust und sittlichem Pathos das erste Hauptwerk deutscher Kritik gab und Lessings Machtstellung begründete. Seit 1753 erschienen Lessings „Schriften“ in sechs Teilen — es ist immerhin merkwürdig, daß dieser Schriftsteller, der später seine Hauptwerke zum Teil unvollendet liegen ließ, in so frühem Alter das Bedürfnis fühlte, seine Werke zu sammeln, aber es war wohl die zerstreuende kritische Thätigkeit, die es ihm nahelegte. Nun, in dem letzten Bande dieser

„Schriften" erschien dann das Werk, das Lessings auch dichterischen Ruf schuf, das bürgerliche Trauerspiel „Miß Sara Sampson".

Man kann von allen Lessingschen Stücken eine ziemlich detaillierte Entstehungsgeschichte geben (wie es denn Erich Schmidt in seinem großen Werke über Lessing auch gethan hat), die Anregungen bedeuten bei diesem Dichter sehr viel mehr als bei andern, seine Dramen wachsen aus ihnen fast sichtbar zusammen, sind nicht wie bei Goethe und Grillparzer, bei Kleist und Hebbel Niederschläge des Lebensprozesses selbst, notwendige Entleerungen (um das äußerlichste Wort zu wählen) der „überfüllten" Phantasie. So wissen wir genau, daß der Eindruck der Richardsonschen Romane, im besonderen der „Clarissa", und des Lillosschen bürgerlichen Trauerspiels „Der Kaufmann von London", dann die Geschichte der Doppelliebe Swifts und zwei Dramen Congreves (aus denen auch die Namen Marwood und Mellefont stammen) die wichtigsten als neu wirkenden Elemente der „Sara Sampson" ergeben, dürfen aber doch nicht von einseitig englischem Einfluß reden, da auch Voltaire die Romane Richardsons anerkannte und die Comédie larmoyante der Franzosen bereits auf ähnlichen Bahnen und Lessing wohl bekannt war. Er schuf nun, wenn er auch das englische Kostüm beibehielt, das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel, schuf es in bewußtem Gegensatz zu der rhetorischen „hohen" Tragödie der Franzosen, wie in Frankreich selbst Diderot etwas früher seinen „Hausvater", und leitete damit die Entwicklung ein, die über Lenz, Goethe („Clavigo" und „Stella") und Schiller („Kabale und Liebe") zu Hebbel und Otto Ludwig, ja zu Gerhart Hauptmann geführt hat. Was aber unmittelbar wichtiger war, er gab in der „Miß Sara" dem deutschen Theater zum erstenmal ein Bühnenstück, das der bis dahin herrschenden ausländischen Litteratur trotz seiner Schwächen im Ganzen theatralisch und litterarisch ebenbürtig war, und kündete somit den Beginn der neuen Ära der deutschen Selbständigkeit an. Die Hauptschwäche der „Miß Sara Sampson", der „bürgerlichen Medea", wie man sie mit Recht

genannt hat, liegt darin, daß es dem Dichter nicht gelungen ist, die vier handelnden Personen in ein Verhältnis tragischer Notwendigkeit zu setzen, sie ist und bleibt ein Intriguen- und Schauerstück; formell ferner leidet sie an Weitschweifigkeit und, was mit ihrer Hauptschwäche zusammenhängt, hier und da an reinem Theatralismus. Aber in der Charakteristik, zumal der der Marwood, geht sie weit über das bisher in Deutschland Gewohnte hinaus, und der künftige große dialektische Prosaiker Lessing verrät sich doch auch hinreichend, so daß denn der zeitgenössische Erfolg des Dramas leicht erklärbar ist.

Der Dichter dachte nun zunächst daran, in Verbindung mit einer besseren Bühne diesem seinem ersten größeren Wurf eine stete Folge zu geben, und übersiedelte deshalb von Berlin nach Leipzig, wo damals Koch spielte. Aber der Mann rascher Produktion war er freilich nicht, und so kam es nur zu einem jahrelangen dramatischen Experimentieren, dem wir als wichtigste Resultate ein „Kleonnis-Fragment" in Jamben, dessen Stil Erich Schmidt mit Recht an Heinrich von Kleist erinnert, einige Faustscenen und das fertige einaktige Trauerspiel „Philotas", das man etwa als Vorläufer der Weise Alfieris bezeichnen dürfte, verdanken. Im „Philotas" ist der preußisch-patriotische Geist des siebenjährigen Krieges verkörpert, dessen Ausbruch Lessing um eine mit einem jungen Leipziger Kaufmann schon angetretene große Bildungsreise brachte; das Werk entstand bereits wieder in Berlin, wohin Lessing 1758 zurückgekehrt war und wo er nun mit Friedrich Nicolai und Moses Mendelssohn, mit denen er inzwischen einen wichtigen Briefwechsel über die Tragödie geführt hatte, die „Briefe, die neueste Litteratur betreffend", begründete, die als „Litteraturbriefe" par excellence in Deutschland Epoche gemacht haben. Obgleich der Anteil Lessings an diesen nicht allzu groß ist und seine Mitarbeiterschaft schon nach Jahresfrist wieder aufhörte, ist es doch sein Geist allein, der dem Unternehmen wahres Leben lieh, eine Art Befreiung der deutschen Litteratur von der Herrschaft des gelehrten Pedantismus und ungelehrten Dilettantismus, zum Teil auch schon

vom französischen Klassizismus, durchführte und reife, wirklich litterarische Kritik gab. Zu allen bedeutenderen Talenten der Zeit, zu Klopstock und Wieland, zu Gleim und Kleist, nahm Lessing entschieden Stellung, brach Gottscheds Einfluß definitiv, ohne sich darum den Schweizern anzuschließen, und wies von den Franzosen auf die Engländer, vor allem Shakespeare, hin, der ein viel größerer tragischer Dichter als Corneille sei: „Corneille kommt den Alten in der mechanischen Einrichtung und Shakespeare in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählt; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem Ödipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben als Othello, als König Lear, als Hamlet" — in solchen Sätzen lag die Erlösung, obwohl sie dann erst nach einer revolutionären Geistesbewegung eintrat. Durch seine Herausgabe der Sinngedichte Logaus (mit Ramler) lenkte Lessing, auch kein unbedeutendes Verdienst, den Blick auf die vorgottschedsche Dichtung zurück, und indem er zuerst auf den Wert der Volkslieder aufmerksam machte, arbeitete er Herder vor. Verfehlt waren freilich seine in diese Zeit fallenden Fabeln in Prosa, „Drei Bücher Fabeln mit Abhandlungen", da er dieser Form, im Streben nach Äsopischer Simplicität, den epischen Charakter raubte und sie gewissermaßen zum Epigramm herabsetzte. Immerhin mag man seine straffe Prosa und seinen Geist in den meist auf eigener Erfindung beruhenden Fabeln bewundern.

Alles bisher von Lessing Geschaffene und Erreichte kann man als Vorbereitung für die „hohe Bahn" bezeichnen, die er erst nach 1760, nach seiner Übersiedlung nach Breslau als Sekretär des Generals von Tauentzien, betritt: Von den Büchern wenigstens zunächst losgerissen, durch das ihn umgebende kriegerische Leben erfrischt, schreibt er 1763 „Minna von Barnhelm", das erste und leider auch letzte klassische Lustspiel der Deutschen, und entwirft, schon seit längerer Zeit von Winckelmann an-

geregt, ſein wiſſenſchaftliches Hauptwerk, den „Laocoon“. Beide Werke werden dann nach der Rückkehr nach Berlin überarbeitet und treten 1766 und 1767 ans Licht — die zweite klaſſiſche Periode der deutſchen Dichtung bricht nun wirklich an, denn faſt auf zwei Menſchenalter hinaus folgen jetzt faſt Jahr für Jahr hervorragende Werke, die wir noch immer als unſere köſtlichſten geiſtigen Beſitztümer hegen. Auch dem Luſtſpiel Leſſings kann man wie der „Miß Sara“ eine Entſtehungsgeſchichte geben — es iſt vor allem Farquhars „Beſtändiges Paar“ von Einfluß darauf geweſen —, aber die Entſtehungsgeſchichte hat hier unendlich viel weniger zu bedeuten als bei dem bürgerlichen Trauerſpiel, das Beſte kommt diesmal wirklich aus Leben und Zeit und aus der Natur des Dichters, wenn wir es hier auch wiederum, Leſſings Anlage gemäß, mit einem Gewebe, einem ſehr feinen, und nicht mit einer „elementaren“ Schöpfung zu thun haben, die ja aber auf dem Gebiet des Luſtſpiels überhaupt ſelten iſt, ſelten ſein muß, weil der überlegene Kunſtverſtand hier eine viel größere Rolle ſpielt als das Temperament. Doch zugegeben, es giebt eine Komödie der kühnen Phantaſie und göttlichen Laune, Ariſtophanes und Shakeſpeare ſind ihre Vertreter, und ſie iſt zweifellos die höchſte Form. Aber ſchon bei der nächſthöchſten, bei der Charakterkomödie großen Stils, die Molière vertritt, redet der Verſtand, und nicht allein der Kunſtverſtand, ein Wort mit — wie könnte man bei der dritten Gattung, beim Situationsluſtſpiel, ſeine ordnende, mehr, ſeine findende und verknüpfende Thätigkeit entbehren? Leſſings „Minna von Barnhelm“ iſt *nur* ein Situationsluſtſpiel, gehört derſelben Gattung an wie die Mehrzahl der romaniſchen Dramen, u. a. auch das ſpaniſche Mantel- und Degenſtück, aber ſchwerlich hat die Weltlitteratur ein zweites Luſtſpiel dieſer Art aufzuweiſen, in dem ſo viel menſchlicher Gehalt und — ſorgfältige Arbeit ſteckt. Im einzelnen iſt der Zuſammenhang mit der franzöſiſchen Komödie und Holberg wohl noch nachzuweiſen, man braucht nur an Franziska, die, ſo ſehr ihre Stellung gehoben iſt, doch recht gut Liſette heißen könnte, an Juſt, an den

Wirt zu erinnern, Lessing war nicht der Mann, der brach, sondern der Mann, der entwickelte, aber doch haben wir in „Minna von Barnhelm“ nun entschieden deutsches Leben, deutsche Menschen. Tellheim ist stets mit Kleist und mit Lessing selber in Beziehung gesetzt worden; er ist in der That unendlich viel mehr als eine Lustspielfigur und wirkt fast ein bißchen tragisch, wenn auch nicht ganz so stark wie Molières „Misanthrop“. Dafür ist der Charakter der beiden Sächsinnen um so heiterer; wenn man Minna öfter etwas zu viel Grausamkeit gegen den geliebten Tellheim vorwirft, so dürfte man da doch bestimmte Neigungen auch der liebenswürdigen weiblichen Naturen übersehen. Die Nebenpersonen des Stücks dann sind alle individuell so scharf profiliert, daß man an den Typus, dem sie ursprünglich angehören, nicht mehr denkt, und gerade bei ihnen tritt wieder etwas zu Tage, was unsere Litteratur unter französischem Einfluß so lange unterdrückt hatte, der deutsche Humor. Überhaupt ist im besonderen die nationale Bedeutung der „Minna“ sehr groß, nicht bloß wegen des Ausgleichs der sächsisch-preußischen Differenz und der gelungenen Episodenfigur des Riccaut de la Marlinière, die das französische Glücksrittertum so scharf verspottet, auch nicht wegen der würdigen Auffassung des großen Friedrichs, sondern vor allem durch die Zurückführung des deutschen Lebensernstes auf die deutsche Bühne, ohne den auch das Lustspiel bei uns nicht existieren kann. Hebt man zum Schlusse noch die weise Architektonik des Baues bei diesem Stück, den zwar nicht an Shakespeare (wie Otto Ludwig meint) gemahnenden, aber jedenfalls bei aller Abgewogenheit frisch realistischen Dialog hervor, so hat man die Vorzüge der „Minna“ einigermaßen vollständig aufgezählt — wahrlich, wenn einer, so hatte Lessing das Zeug zum deutschen Molière, und ich würde „Emilia Galotti“ und „Nathan der Weise“ mit Vergnügen hingeben, wenn wir dafür ein halbes Dutzend der „Minna von Barnhelm“ gleichwertiger Lustspiele hätten erhalten können. Aber Lessings Schaffensweise schloß die fließende Produktion aus, und vielleicht konnte auch seine Zeit noch nicht mehr wie das eine Stück gebären.

Der „Laocoon“, durch den Leſſing, leider vergeblich, eine ſeiner Bedeutung angemeſſene Stellung zu erringen hoffte, ſoll uns hier nicht näher beſchäftigen — man weiß, daß er den falſchen, der Entwicklung der deutſchen Dichtung gefährlichen Satz „Ut pictura poesis“ endgültig aus der Welt ſchaffte und den Unterſchied der bildenden und redenden Künſte für immer klarmachte; was er ſonſt noch enthält, gehört, ob Irrtum oder Wahrheit, in die Geſchichte der Äſthetik. Als Ganzes eher wirkſam geblieben iſt bis auf den heutigen Tag die „Hamburgiſche Dramaturgie“, das Erbteil der Wirkſamkeit Leſſings an der ſo raſch zu Grunde gegangenen erſten deutſchen Nationalbühne zu Hamburg: In ihr ſetzte Leſſing das in den „Litteraturbriefen“ begonnene Werk fort und befreite das deutſche Drama, wenn auch nicht das deutſche Theater, für alle Zeiten von den Franzoſen. Wir wiſſen heute, daß er der „tragédie“ unrecht gethan, da er ſich nicht auf den ihrer Natur angemeſſenen Standpunkt ſtellte, aber wir wiſſen auch, daß er ihr unrecht thun mußte, um uns Shakeſpeare und unſerem eigenen Drama eine ſelbſtändige Entwicklung zu erobern; wir kümmern uns heute ſehr wenig mehr um des Ariſtoteles Theorie mit ihrem „Furcht und Mitleid“ und ihrer Katharſis, aber wir begreifen doch, daß Leſſing ſeiner Zeit einen Alten als Autorität brauchte; die manchen vortrefflichen Analyſen in der Dramaturgie wiſſen wir auch heute noch lernend vortrefflich zu benutzen, und wenn nicht alle, ſo ſind doch einige der dramatiſchen Grundſätze Leſſings allgemeines Beſitztum geworden, das man, ſelbſt ohne die Quelle zu kennen, überliefert bekommt. In unſerem kritiſch-äſthetiſchen Erbgut wiegt wohl überhaupt Leſſing vor, ſo wenige ſeiner Nachfolger ihn noch gründlich kennen dürften. — Die „Briefe antiquariſchen Inhalts“, gegen den Hallenſer Profeſſor Klotz gerichtet, der das Prototyp des heute in Deutſchland allgemein verbreiteten ſchöngeiſtigen Gelehrten, der Macht und Ruhm durch Cliquenweſen und Journalismus erſtrebt und aufrecht erhält, iſt, feſſeln uns Laien nur noch in ihren „ſubjektiven“ Teilen, in denen die Grundgeſetze kritiſchen Anſtandes für alle Ewigkeit

festgestellt sind, während die Schrift „Wie die Alten den Tod gebildet", die auf die Zeitgenossen einen starken Eindruck machte, heute noch ihrer schönen Prosa wegen gelesen wird.

Die freie Reichs- und Hansestadt Hamburg war unzweifelhaft der Boden, für den Lessing am besten paßte, und auf dem er sich am wohlsten gefühlt hat; hier waren die Verhältnisse weit genug, um das Ausleben einer Persönlichkeit, wie die Lessings war, zu ermöglichen. Aber er fand auch hier keine Stätte und mußte die Stellung des Wolfenbütteler Bibliothekars annehmen, die ihn gegen seine Natur und gegen seinen Willen vereinsamte. Doch fällt in die erste Wolfenbütteler Zeit die Vollendung der „Emilia Galotti", des ersten modernen Trauerspiels nicht bloß der deutschen Litteratur, dessen an den römischen Virginia-Stoff anknüpfende Anfänge freilich weit zurückliegen. Auch hier können wir die Entstehungsgeschichte durch fast alle Phasen verfolgen, auch hier haben wir, wie bei „Miß Sara Sampson", die Übertragung eines antiken Stoffes ins Moderne, aber unendlich viel mehr als bei jenem Werke wird hier der große Stil gewahrt, so daß dieses in seiner Zeit auch nur „bürgerliche" Trauerspiel heute durchaus wie ein historisches wirkt. Es giebt kaum ein deutsches Drama, das so heftige Kontroversen erweckt hätte, und noch heute steht das Urteil darüber, wie es scheint, nicht ganz fest: wenn Otto Ludwig, dem alle vollendete Theatralik imponiert, es trotz allerlei Ausstellungen im Ganzen bewundert, wenn Friedrich Hebbel es einem Uhrwerk vergleicht — und „Uhren sind keine Welten" —, wie könnte das Gros der Kritiker und gar das Publikum über das Stück klar sein? Unzweifelhaft, wenn man die strengsten Maßstäbe der Tragödie anlegt, hat Hebbel recht: „Ein Vater, der sich leichter zum äußersten als zu etwas anderem entschließt; eine Tochter, die um ihren Tod bettelt, wie Tausende ums Leben betteln würden; eine Mutter, die an sich nichts bedeutet, deren breites Dasein aber Gelegenheit giebt, daß andere sich entfalten; ein hitziger Graf, der weiß, daß die Affen hämisch sind, und der sie dennoch aufs ärgste reizt; ein

junger Fürſt, der ſeinen Lüſten jedes Gefühl ſeiner Würde, jede Rückſicht auf Geſetz und Gewiſſen aufopfert, und der ſich, um ſich vor ſich ſelbſt zu ſchützen, anfangs hinter eine ſchlangenglatte Dialektik, zuletzt hinter eine Reue, die ärger iſt, als ſelbſt die Sünde war, verkriecht; ein Hofmann, der ſein Vertrauter iſt, und der Teufel dazu; eine rachſüchtige, verlaſſene Maitreſſe, die ihren Abgott abſchlachten will, weil ſie nicht mehr bei ihm ſchlafen darf; obendrein ein paar Mörder, und um die letzte kleine Schwierigkeit bei Seite zu ſchaffen, noch ſogar ein tragiſcher Kutſcher, der ſich gezwungen mit dieſen verſtändigen muß: das Schickſal hatte es doch gar zu leicht!" — Wer könnte ſich der Wahrheit dieſer Ausführung entziehen? Und der ſchlimmſte Punkt iſt noch, daß Emilia nicht bloß um ihren Tod bettelt, ſondern um ihn bettelt, um der Verführung zu entgehen, in demſelben Moment, wo ihr Gatte ſein Leben aushaucht — die Unmöglichkeit, die Unnatur hat ſchon Claudius empfunden, und Grillparzer hat ſie mit einem „Widerlich" verdammt. Das behält auch ſeine Geltung, wenn Emilia den Prinzen liebt, wie man heute meiſtens annimmt, auch dann durfte ihr in ſolcher Stunde ihr warmes Blut nicht in den Sinn kommen, ganz abgeſehen davon, daß ſie dann auch niemals die Ehe mit Appiani hätte ſchließen dürfen. Doch genug der kritiſchen Erwägung — ich denke mir, daß Leſſing beim Schaffen die Unmöglichkeit der reinen Übertragung des antiken Stoffes ins Moderne erkannte und nun unentſchieden bei halben Hilfsmitteln verharrte, anſtatt die radikale Umſchmelzung vorzunehmen. Die tragiſche Situation, daß „ein Mädchen aus heiliger Scheu vor den dämoniſchen Mächten in ihrem Innern in ihrer letzten freien Stunde weiblich furchtſam und doch heldenkühn den Tod wählt", hat ihm wenigſtens zuletzt richtig vorgeſchwebt, aber er hat es nicht mehr vermocht, ſein ganzes Drama daraufzulenken und ſie vollendet herauszubringen. — Und wo bleibt da das erſte moderne Trauerſpiel? Ich habe abſichtlich nicht von Tragödie geſprochen, eine ſolche im höchſten Sinne iſt „Emilia Galotti" nicht, aber ſicher

ist sie das erste moderne Drama, das tragische Elemente nicht rhetorisch, sondern zu voller Unmittelbarkeit verwendet, das diese Elemente mit dem Herzschlag der Zeit verbindet und menschliche Verhältnisse wieder groß schauen läßt. Ja, es ist wahr, die Handlung, so stark sie fesselt, ist wie ein Uhrwerk, die Charaktere, so groß konzipiert sie ohne Zweifel sind, sind auf das Theater berechnet, sozusagen nur von vorne beleuchtet, die Sprache, so meisterhaft sie ist, ist nicht die wahre Sprache der Leidenschaft, sondern durch das Medium des scharfen, pointierenden Verstandes hindurchgegangen — dennoch ist hier große Kunst, dennoch ist hier tiefste Wahrheit, der Dichter, der Dramatiker Lessing giebt sein Bestes und scheitert zuletzt nur da, wo das Genie durch Kunstverstand nicht zu ersetzen ist. Die gewöhnlichen Theaterdichter sollten sich auf dies Theaterstück lieber nicht berufen, es kleben Blutstropfen daran.

Seine Verheiratung mit Eva König, geb. Hahn aus Hamburg, der eine sehr lange unbehagliche Verlobungszeit vorangegangen war, schuf Lessing ein kurzes, nicht viel über ein Jahr dauerndes Glück. Als die geliebte Frau im Kindbett starb, da war Lessing schon mitten in den theologischen Kämpfen, die seine Veröffentlichung der „Fragmente eines Ungenannten", Bruchstücke aus Hermann Samuel Reimarus' „Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes", hervorgerufen. Als sein Hauptgegner trat der hamburgische Hauptpastor Johann Melchior Goeze auf, mit dem Lessing früher friedlich verkehrt hatte, und der Kampf mit ihm war der heftigste, den Lessing je geführt. Auch wer keinen Beruf verspürt, den Hamburger orthodoxen Eiferer zu „retten", wird diesmal nicht, wie bei den Kämpfen mit Lange und Klotz, ganz und gar Lessings Partei nehmen. Er hatte früher eine Reihe theologischer Funde aus der Wolfenbütteler Bibliothek veröffentlicht und gab nun auch die „Fragmente" als einen solchen aus, er lenkte den „Verdacht" der Autorschaft, um Reimarus zu decken, auf den Wertheimer Schmidt, er ging mit seiner eigenen Meinung über das Christentum nicht frei

heraus — alles Dinge, die vom ethischen Gesichtspunkte aus nicht zu billigen sind, die Luther-Naturen wenigstens handeln anders. Seinem eigenen Geständnis nach hat Lessing die Veröffentlichung der Fragmente, über deren zum Teil platt aufklärerische Anschauungen er selber in der Hauptsache hinaus gewachsen war, unternommen, um die geistige Stagnation zu verhindern, und man wird einem großen Schriftsteller die Berechtigung, das geistige Leben seiner Zeit durch eine kühne That zu beeinflussen, nicht abstreiten: wir sind aber gewohnt, daß in Fällen, wo es sich um die höchsten Fragen der Menschheit handelt, auch die ganze Persönlichkeit und die ganze Existenz eingesetzt wird, und das hat Lessing nicht gethan. So viel zur Klarlegung des allgemeinen Standpunkts. Daß im Einzelnen ein Lessing einem Göze gegenüber tausendmal recht hatte, daß sogar seine Fechterkünste dem auf Vernichtung ausgehenden Gegner gegenüber zu entschuldigen sind, daß der Streit zuletzt für die Wissenschaft, ja, für Wahrheit und Religion fruchtbare Folgen gehabt hat, wird niemand bestreiten können; auch bleibt die Reihe der elf „Antigoeze" rein litterarisch gesehen eine der genialsten Streitschriften der deutschen Litteratur. In seinen letzten Schriften, in „Ernst und Falk, Gespräche für Freimaurer", und „Die Erziehung des Menschengeschlechts" ist dann Lessing auch noch positiv geworden und hat Anschauungen entwickelt, die über die gewöhnliche Aufklärerei unendlich weit hinausweisen. Die Adoption der Lehre von der Metempsychose (Seelenwanderung) und die durch Friedrich Jakobis Bericht bekannt gewordene Wendung Lessings zum Spinozismus zeigen ganz deutlich, daß Lessing im Grunde nichts mit den Moses Mendelssohn oder gar den Nicolai gemein hatte, und daß die moderne Aufklärung wenig Veranlassung hat, sich auf ihn zu berufen.

Man hat das letzte dichterische Werk Lessings, „Nathan der Weise", als den größten Anti-Goeze bezeichnet, und in der That ist er aus den theologischen Kämpfen seiner letzten Zeit erwachsen. „Nathan" ist das hohe Lied der Toleranz, aber er

ist weder der Preis der religiösen Verwaschenheit noch eine Schutzschrift für die Juden. Ein Tendenzgedicht ohne Zweifel und mit den Fehlern des Tendenzgedichts, was in der Richtung der Tendenz liegt, auf Kosten der Objektivität stark zu übertreiben und die momentane Konstellation als dauernd zu setzen. Als Lessing den „Nathan" schrieb, da herrschte noch die Intoleranz, da gab man sich keine Mühe, andere Rassen und andere Religionen zu verstehen, da war das Christliche durch das Konfessionelle nahezu erdrückt und das ethische Prinzip aller Religionen unter dogmatischem Wust verloren; da hatte der Dichter das Recht, sein Ideal der Menschlichkeit aufzustellen und das Gemeinsame dem Trennenden gegenüber energisch zu betonen. Aber Lessing sah die Dinge genau so unhistorisch wie seine Gegner — die Extreme berühren sich — und wir, die wir inzwischen historisch zu sehen gelernt haben, dürfen natürlich nun auch das Trennende dem Gemeinsamen gegenüber energisch hervorheben, Lessing würde es wahrscheinlich selbst thun, wenn er unter uns lebte und die Gefahr des Charakterloswerdens aller Kultur erkännte. Wir zweifeln keinen Augenblick mehr, daß das Christentum als Religion, nicht bloß als Sittenlehre, dem Judentum und dem Mohamedanismus ganz entschieden überlegen ist, und wir würden in einem objektiven Werke — und das sollen alle dichterischen sein — allerdings mit Recht verlangen, daß der Vertreter des Christentums neben denen der beiden anderen Religionen als die geistig höchststehende Persönlichkeit hingestellt würde, zumal unsere Religion a priori die Idee der Toleranz in sich birgt, die beiden anderen aber nicht. Für seine außerpoetischen Zwecke, seine Toleranzpredigt an die Christen, die dem Geiste ihrer Religion untreu geworden waren, brauchte Lessing jedoch die Überlegenheit der beiden andern Religionsvertreter, zumal des Juden. Die Rassefrage, um auch das zu berühren, liegt ganz außerhalb seines Gesichtspunkts. Er hat übrigens den Juden, ehrlich wie er als Dichter sein mußte, nicht ganz der Rassezüge beraubt, wie er denn ja auch an Hermann Samuel Reimarus' ent-

ſchiedenem Antiſemitismus („Die ganze Raſſe taugt nichts"), den Moſes Mendelsſohn roch, keinen ſonderlichen Anſtoß genommen zu haben ſcheint. Auch ſoll ihm die „Einfalt" des Kloſterbruders, die ethiſch vielleicht mehr iſt als Nathans Klugheit, von unſerem modernen Standpunkt als unbewußtes Verdienſt angerechnet werden. — Rein als Dichtung geſehen, beweiſt „Nathan", wie nahe Leſſing den Franzoſen im Grunde ſeines Herzens doch immer noch geblieben war: Voltaires „Mahomet" und „Zaire" ergeben ungefähr, nun, ſagen wir, die poetiſche Atmoſphäre der Dichtung, die als Ganzes ſicher weniger deutſch-ſelbſtändig iſt als „Minna von Barnhelm" und „Emilia Galotti". Aber ſie iſt es im Einzelnen, ſie löſt das Detail, ſo darf man vielleicht ſagen, aus dem Bann der Antitheſe und der Pointe, in dem Leſſing immer noch bis zu einem beſtimmten Grade geweſen war, ſie ſchafft, durch die Wahl des Blancverſes unterſtützt, einen behaglichen Realismus, der ſeitdem immer ein Ideal bei uns geblieben iſt. „Nathan der Weiſe" iſt keine Tragödie, wer die Maßſtäbe dieſer Form an das Werk legt, wie es u. a. Schiller und Fr. Th. Viſcher gethan haben, begeht ein Unrecht, er iſt aber in der Charakteriſtik (bis auf Recha, die gegen die Abſicht ein ziemlich echtes Judenmädchen geworden iſt) vortrefflich und als Drama ſo gut gebaut, wie es bei einem Tendenzſtücke, das um eine Parabel herum kryſtalliſiert wurde, möglich war. Ein „dramatiſches Gedicht" hat Leſſing ſelber das Werk genannt, und wir haben ſeinesgleichen ſeit ſeinen Tagen nicht mehr geſehen; denn der „Fauſt" gehört einer höheren Sphäre an. Soll die Bühne als Kanzel dienen, ſo kann Erfreulicheres, ja Schöneres, wie Leſſings „Nathan" für ſie nicht geſchaffen werden.

Nicht volle zwei Jahre nach dem Erſcheinen des „Nathan" iſt Leſſing ins Grab geſunken, erſt 52 Jahre alt, nachdem in der letzten Zeit ſeines Lebens ſeine geiſtige Kraft beinahe erloſchen war. Das beſte, in nichts zu erſchütternde Urteil über ſich als Dichter hat er ſelber abgegeben, am Schluß der „Ham-

burgischen Dramaturgie", wo er schreibt: „Ich bin weder Schauspieler noch Dichter. Man erweist mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letzteren zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, soll man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neueren Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt: ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachteil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken: und ich schmeichle mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kommt." Der „Meister der Tragödie", wie Scherer meint, bei dem die Handlung mit Notwendigkeit aus den Charakteren fließt, ist er keineswegs, aber er, er allein hat das höhere deutsche Drama begründet, wenn auch sein Stil nicht durchdrang, und übt noch heute von der Bühne herab Wirkungen, die denen des Genies sehr nahe kommen. Als Kritiker hat er in der deutschen Litteratur nicht seinesgleichen, wenn ihn auch die Nichtkritiker Herder und Goethe, selbst Moderne wie Hebbel an Tiefe der dichterischen Auffassung übertroffen haben. Alles in allem ist er ein großer Schriftsteller κατ' ἐξοχήν, der sein Volk auf allen Gebieten, die er berührt, mächtig gefördert hat, einer der besten deutschen Prosaiker, wenn auch seine Prosa zu bewußt, zu sehr nach dem Vorbild der besten französischen gebildet ist, um einseitig das Muster deutscher

Prosa abzugeben. Den Mann, die „edle Raufernatur“, wie man gesagt hat, der die Wahrheit immer als das Höchste galt, wenn sie auch Kampflust und Scharfsinn gelegentlich auf Abwege lockten, werden wir Deutschen immer als den Unsrigen preisen und nie aufhören, in Zeiten der Dumpfheit und Verwirrung seinesgleichen vom Himmel zu erflehen.

Christoph Martin Wieland.

Wenn wir heute an Wieland denken, so sehen wir immer den Genossen des Weimarer Kreises, ja, den alten, „Papa“ Wieland vor uns, wie er, das Sammetkäppchen auf dem ziemlich kahlen Haupte, echte Bonhommie in dem häßlichen, aber geistreichen Gesichte, inmitten seiner zahlreichen Familie als Gutsherr zu Oßmannstedt Weimarer Besuche empfängt oder selber Gast zu Tiefurt bei Anna Amalie harmlos sein Mittagsschläfchen hält. Unsere Bewunderung für diesen „Klassiker“ ist längst dahin, selbst der geistige Respekt vor dem Mann ist nicht sonderlich groß mehr, aber eine bestimmte warme menschliche Teilnahme an dem klugen Alten, der Goethes überragende Größe neidlos erträgt und sich für Heinrich von Kleists Genie begeistert, ist uns geblieben und wird auch unseren Nachkommen bleiben.

Nichts ist klarer als Wielands Natur und Entwicklung. „Pietismus und Aufklärung, Schwärmerei und Frivolität, Lebensstrenge und Lebenslust, Zeno und Epikur, Haller und Hagedorn, Klopstock und Voltaire stritten in den fünfziger Jahren um die Seele eines jungen Schwaben, der in der Schule der Schwärmerei eine glänzende phantasievolle Sprache erwarb, aber sich schließlich der Aufklärung in die Arme warf und einer der größten deutschen Epiker wurde,“ sagt Scherer, jedoch der „Antithetiker“ übertreibt: Der Streit um die Seele war nicht allzu ernsthaft, gleich der doch keineswegs allzu scharfsinnige Nicolai erkannte, daß hinter der jungen Frömmigkeitslehrerin, als welche die Muse Wielands zunächst auftrat, eine muntere Modeschönheit stecke. Wohl stammte Wieland aus einem frommen Pfarrhause

und hatte dort wie auf der Schule zu Kloster Bergen die Einflüsse des Pietismus erfahren, aber den Kern seiner Natur berührte dieser kaum: wenn auch beweglich und enthusiastisch, zumal als Jüngling, war Wieland doch im Grunde ein echter süddeutscher Reichsstadtpatrizier der Rokokozeit, klug, strebsam, genußsüchtig, dabei freilich nach guter deutscher Weise auch die äußere Ehrbarkeit hochhaltend, mit einem lehrhaften, ja, direkt pädagogischen Zuge ausgestattet und einem Hang zur Idylle. Schon auf der Schule hatte er die Alten und die neueren Franzosen hinreichend kennen gelernt, um ein Gegengewicht gegen die frommen Einflüsse seiner Jugend zu finden, dann freilich kam der übermächtige Eindruck Klopstocks und mit ihm im Bunde ein frühreifer litterarischer Ehrgeiz, und so sehen wir den Jüngling, nachdem er zu Tübingen als Fachstudium die Rechte betrieben, eine fromme Schrift nach der andern abfassen und gar als Ankläger der Anakreontiker, speziell Uzens, auftreten, als Hausgenossen Bodmers, den er durch einen (unvollendeten) „Hermann“ für sich eingenommen, und als geistlichen Seladon frommer Frauenzimmer zum Teil höheren Alters. Man kann nicht sagen, daß er als solcher eine sonderlich sympathische Erscheinung ist, und die Werke dieser Zeit, der „Anti-Ovid“ und das Lehrgedicht „Von der Natur der Dinge“, die „Hymnen“ und „Der geprüfte Abraham“, die „Moralischen Briefe“ und die „Briefe von Verstorbenen“, die „Sympathieen“ und „Empfindungen eines Christen“ sind denn auch wesentlich nur Worte, Worte. Schon mit dem (unvollendeten) Heldengedicht „Cyrus“ und den Romangesprächen „Araspes und Panthea“ (nach Xenophons Cyropädie), auch den Dramenversuchen kündigt sich, indem die Überschwenglichkeit der Trockenheit Platz macht, der Umschwung an, um dann mit wahrer Brutalität einzutreten: Der Autor der „Moralischen Briefe“ und der „Empfindungen eines Christen“ steht mit „Don Sylvio von Rosalva“ als Renegat seiner früheren Anschauungen und mit den „Komischen Erzählungen“ plötzlich als der frivolste Schüler der frivolen Franzosen da. Er ist inzwischen Rat und Kanzlei-

direktor seiner Heimatstadt Biberach geworden, hat seine Verlobung mit der edlen Julie Bondelli rücksichtslos gebrochen und verkehrt auf Schloß Warthausen mit dem durch und durch französisch gebildeten ehemaligen Mainzer Kanzler Grafen Stadion und dessen Sekretär Laroche (eigentlich Michael Frank), der seine Jugendliebe Sophie Gutermann geheiratet. Auch hat er inzwischen eine nicht gerade platonische Liebschaft gehabt und schließt nun eine sehr vernünftige Ehe mit der Kaufmannstochter Dorothea v. Hillenbrand aus Augsburg. Nach all diesem wird man sich den Kampf um die Seele oder richtiger in der Seele des jungen Schwaben wohl nicht als allzu heftig vorstellen dürfen: Das Jugendfeuer war einfach abgebrannt, aber es war eben auch nur auf der Oberfläche vorhanden gewesen.

Von jetzt an ist Wieland Kampfgenosse der Aufklärung, die er durch eine hauptsächlich Shaftesbury entlehnte Grazienphilosophie annehmbarer zu machen sucht. Der gesunde Menschenverstand auf der einen und der Geschmack auf der anderen Seite werden seine Lebensgötter, durch die er den Ausgleich zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden herzustellen hofft und wenigstens für sich selber, die heitere, wenig tiefe Natur, die er ist, auch gewinnt. Das ergiebt denn auch das große Thema seiner Hauptwerke, zunächst das des Romans „Geschichte des Agathon", in dem der volle Ausgleich zwar erst durch eine spätere Umarbeitung erreicht wurde, während in der ersten Ausgabe nicht bloß die schwärmerische Tugend, sondern die Tugend selbst ziemlich schlecht wegkam, der aber in seiner Art doch ein bedeutsames Werk war, den pädagogischen, den Entwicklungsroman in Deutschland begründete und Wielands Ruf definitiv feststellte. Fühlte sich doch selbst Lessing, der Wieland von vornherein scharf angefaßt hatte, bewogen, ihn „als den ersten und einzigen (deutschen) Roman für den denkenden Kopf, von klassischem Geschmack" zu preisen, und er hatte, wenn er etwa an Gellerts „Schwedische Gräfin" zurückdachte, auch alle Ursache dazu. Freilich, daß das Griechentum Wielands „übertünchtes" Franzosentum war, wird dem Kenner der Antike nicht völlig entgangen sein, aber er war

eben auch der Sohn seiner Zeit und mußte sich sagen, daß wir auch hier durch die französische Schule hindurch müßten. Als Roman ist der „Agathon“ bei weitem Wielands bestes Werk geblieben, er hat, trotzdem die Gespräche in ihm eine große Rolle spielen, doch Handlung und Leben, zwar nur das nachgeahmte des alexandrinischen Romans mit seinem Wechsel von idyllischen Scenen und Seeabenteuern, aber für das deutsche Publikum war das eben noch neu, und es konnte ihm nicht schaden, einmal in eine „idealische“ Welt versetzt zu werden. Wirklich aus dem Leben war der Roman, wenn auch Agathon natürlich manches von Wieland selbst hatte, freilich noch nicht, und so ist es falsch, wenn Scherer hier an Fielding erinnert. Künstlerischer Realist ist Wieland weder jetzt noch später geworden, und wenn er nach Scherer gegen die „heroische Unwahrheit“ reagierte, so that er das nur, indem er eine andere „Unwahrheit“ dafür unterschob. Auch die Frivolität fehlte im „Agathon“ noch nicht völlig, doch wollen wir die Behauptung, daß sie da sein mußte, wenn der Dichter die französisch gebildeten höheren Kreise Deutschlands für die deutsche Litteratur gewinnen wollte — sein größtes Verdienst angeblich! — einmal gelten lassen. Er fuhr dann fort, neben Romanen auch Erzählungen in Versen zu schreiben, technisch zunächst noch stark in der Weise Gellerts befangen, dann allmählich selbständiger werdend und selbst allerdings noch ziemlich frei behandelte Stanzen versuchend, und diese Erzählungen, „Idris“, „Kombabus“, „Der neue Amadis“ verdienten vollständig die Entrüstung der frommen Kreise und der patriotisch begeisterten Jugend; Wieland ist direkt lüstern, auch keineswegs durch „Naivetät“ zu entschuldigen — hat er Naivetät, so ist es die, die Hebbel als „zweite Unschuld“ bezeichnet hat, und die verzeiht man allenfalls einer Schauspielerin, aber niemals einem Dichter. Immerhin war Fonds in Wieland, er darf auch in dieser seiner mittleren Periode nicht einfach zu den tändelnden Halberstädtern gestellt werden, die die „Grazie“ in Deutschland so bald in Verruf brachten. Wenn Goethe die „Musarion“ (oder „Die Philosophie der

Grazien"), die „reizvollste und poetisch gelungenste Verkörperung des Wielandschen Ideals dieser Zeit", warm begrüßte, so hatte er die sehr richtige Empfindung, daß, wie Adolf Stern sich ausdrückt, Wieland „der gesamten Litteratur eine Fülle bisher nicht gekannter Anmut und Heiterkeit, Leichtigkeit und Vollendung der Form und Sprache bringe", und daran ändert nichts, daß wir heute von dieser Weisheitslehrerin im nelkenfarbenen Nachtgewande nichts mehr wissen wollen. Seine feine Witterung dessen, was der deutschen Dichtung not thue, oder doch dessen, was zeitgemäß sei, erwies Wieland auch durch die in diese Periode fallende (erste) Übersetzung Shakespeares (zweiundzwanzig Dramen), die freilich seine „französische Sinnesart" durchblicken läßt und auf sein eigenes Schaffen ohne Einfluß gewesen ist, aber für die deutsche Litteratur von der höchsten Bedeutung wurde.

Lebensklug wie immer, hatte Wieland seine Stellung in Biberach, die ihn auf die Dauer im Litteraturleben isolieren mußte, rechtzeitig aufgegeben und war einem von dem anrüchigen Klotzianer Riedel vermittelten Rufe als Professor nach Erfurt gefolgt. Wenige Jahre später ward er, durch seinen ursprünglich auf Wien und Kaiser Joseph II. berechneten pädagogischen (Fürstenerziehungs-) Roman „Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian" empfohlen, Prinzenerzieher in Weimar und wußte sich hier, wie es scheint, einmal, beim Sturze des Grafen Görtz, sogar eine politische Rolle spielend, dauernd festzusetzen. Mit der Gründung des „Teutschen Merkur" ward er dann auch eine litterarische Macht. Damit sind wir in seine dritte und letzte Periode eingetreten, die die bei weitem erfreulichste ist. Der Sturm und Drang, der über die deutsche Dichtung hereingebrochen war, konnte ihn zwar nicht von Grund aus verändern, „Vorklassiker" bleibt er immer, aber, wie er es verstand, sich mit den meisten der neuen Größen rechtzeitig zu stellen, so nahm er auch im Einzelnen, leicht beeinflußbar und gewandt, wie er war, manche der neuen sprachlichen und formellen Errungenschaften an und verstand es sogar später, sich ein echt klassisches Relief zu geben. In seiner „Geschichte der Abderiten"

hält er zwar das griechische Gewand fest, aber man brauchte nicht allzu scharfsichtig zu sein, um durch die Hülle hindurch die deutschen Abderas der Zeit zu erkennen. Vornehmlich auf diesen Roman wohl bezieht sich Goethes Wort: „Er lehnt sich auf gegen alles, was wir unter dem Wort Philisterei zu begreifen gewohnt sind, gegen stockende Pedanterie, kleinstädtisches Wesen, kümmerliche äußere Sitte, beschränkte Kritik, falsche Sprödigkeit, glatte Behaglichkeit, anmaßliche Würde, und wie diese Ungeister, deren Namen Legion ist, nur alle zu bezeichnen sein mögen." Als Romankomposition stehen die „Abderiten" unter dem „Agathon", haben aber einzelne Kapitel, die darstellerisch zum besten gehören, was Wieland geschrieben, und die heitere Ironie, die das Anziehendste bei diesem Schriftsteller ist, unvergleichlich zum Ausdruck kommen lassen. — Die gerühmtesten Werke dieser Periode sind die kleinen Erzählungen der „Neuesten Gedichte" wie „Gandalin oder Liebe um Liebe", „Geron der Adlige", „Schach Lolo", „Pervonte" und wie sie alle heißen, in denen Wieland seine Neigung zur Lüsternheit im Ganzen überwand, „romantische" Stoffe aufnahm und in der Behandlung außerordentliche Sprach- und Reimgewandtheit entfaltete, und der „Oberon", sein Hauptwerk überhaupt. Gervinus knüpft an diese Werke tiefsinnige Erörterungen über Wielands Verhältnis zur mittelalterlichen Kunstepik, und auch Scherer erinnert an den Stil Hartmanns von der Aue, aber schon Vilmar hat energisch dagegen protestiert, daß in Wieland eine Spur von dem echten Geiste des Mittelalters sei, und man muß ihm wohl recht geben. Nein, ein wirklicher Romantiker ist Wieland trotz seiner romantischen Stoffe, die er meist der „Bibliothèque des romans" des Grafen Tressan (1778) entnahm, ganz gewiß nicht, und unsere spätere Romantik hat sich eher im Gegensatz zu als in seinem Geiste entwickelt, er ist nicht einmal ein echter Nachfolger des Ariost, dessen Renaissancekühnheit bei ihm oft genug zum spießbürgerlich-ironischen Behagen herabsinkt, im Ganzen bleibt er auch hier der Franzosenschüler, der nun statt griechisch romantisch maskiert und auch

jetzt nicht viel mehr als den Schein des Lebens hervorbringt. Aber der schöne Schein war es denn nun doch, eine Dichtung wie der „Oberon" bot der bloß genießen wollenden Phantasie in angenehmster Form mehr als irgend ein Werk seit den Tagen Opitzens, und so läßt sich Goethes bewunderndes Wort: „So lange Poesie Poesie, Gold Gold und Krystall Krystall bleiben wird, so lange wird Wielands ‚Oberon' als ein Meisterstück poetischer Kunst geliebt und bewundert werden" wenigstens begreifen. Wirklichen Lebensgehalt hat jedoch das berühmte Epos nur wenig und in der Darstellung immerhin so viel Zeitmanier, daß es nach und nach veralten mußte. — In seinen alten Tagen schrieb Wieland darauf noch drei Romane, „Geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus", „Agathodämon" und „Aristipp und einige seiner Zeitgenossen". Von ihnen ist der letztgenannte, wie Barthélemys „Anacharsis" ein Kulturgemälde der sinkenden griechischen Welt in Briefen, das reichste und charakteristischste aller Werke des Dichters (weshalb es denn wohl auch bei Scherer nicht erwähnt worden ist), als Roman freilich unter dem „Agathon" stehend, aber die Feinheit des Wielandschen Geistes, trotzdem der Autor nun fast siebzig Jahre alt war, noch einmal voll offenbarend und seine Weltanschauung deutlicher als je verkündend. Er hat dann seine letzten Lebensjahre mit der Übersetzung von Ciceros Briefen verbracht, nachdem er vorher schon Horaz, Lucian und einige Stücke des Aristophanes verdeutscht hatte — auch hier konsequent den Bahnen verwandter, wenn auch stärkerer Geister nachgehend.

Über seine Zeitbedeutung kann kein Zweifel, kein Streit herrschen, selbst Vilmar giebt zu, daß seine „Darstellungsweise in Poesie und Prosa der Folgezeit den Dienst erwiesen hat, den Stil von der Straffheit und Künstlichkeit der älteren gelehrten Zeit zu befreien und die allzu großen Sublimitäten und Überschwänglichkeiten, zu denen die Klopstocksche Schule hinneigte, einzudämmen, daß das Freie, Natürliche, Ungezwungene, das Heitere und Jugendliche, welches sich in den meisten seiner Werke an den Tag legt, etwas Ansprechendes und für den

Augenblick vielleicht Fesselndes hat, ja, daß diese Zwanglosigkeit und heitere Unbesorgtheit der Darstellung eine notwendige Vorstufe zu der freien, leichten, durch keine fremde Regel, bloß durch die Natur des Gegenstandes bestimmten Darstellung Goethes gewesen ist." Aber wie steht es mit seiner wirklichen Bedeutung als Dichter? Was ein „gerechter" Litteraturhistoriker ist, hält sich natürlich an die schöne Logenrede Goethes über Wieland und erklärt ihn mit Scherer als einen der größten deutschen Epiker. Doch schon 1797 schreibt Schiller an Körner: „Göschen hat mir den Wieland geschickt, und dies hat mich veranlaßt, einige seiner Schriften, die mir teils neu, teils nicht mehr in frischem Andenken waren, zu lesen. Ich überzeuge mich immer mehr, wie sehr ihm die französische Litteratur geschadet hat. Überhaupt drückt ihn seine Belesenheit, seine Phantasie kann vor den vielen Erinnerungen, die sich ihr zudrängen, gar nicht dazu kommen, aus eigenem Vorrat zu schöpfen; auch mag dieser Vorrat nicht groß sein, daher die Armut an Individualität in seinen Gestalten (und, fügen wir hinzu, das Stereotype auch seiner lockendsten Schilderung). — Für den Geist der Griechen scheint er keine wahre Empfänglichkeit zu haben, dagegen ist das Streben nach der Leichtigkeit der Franzosen sehr merklich; und wie wenig gelingt es ihm! Wie oft wird er schwerfällig und verstößt wider den echten guten Ton! Innigkeit und Kraft sucht man größtenteils vergebens. Sein Pinsel ist flach, seine Farbengebung oft überladen bei Nebensachen und matt bei den Hauptfiguren. Die große Praktik giebt seinen Produkten oft einen täuschenden Anstrich, der aber bei genauerer Prüfung ihre Armut nicht verbirgt." — „Ein erschöpfendes, ein wahres Endurteil über Wieland, dessen Vielschreiberei, wie jede Vielschreiberei, aus innerer Armut hervorging," fügt Hebbel hinzu und meint dann: „Man halte dagegen Goethes Rede über Wieland in der Freimaurerloge, wie sie in seinen Werken steht, und löse sich den Widerspruch, der sich ergiebt, so gut man kann, entweder durch die persönlichen Verhältnisse oder durch ein momentanes Unterdrücken aller höheren Ansprüche!" Ja, in der

That, Goethes Rede ist ein richtiger éloge, vielleicht das beste Muster dieser französischen Gattung, das unsere Litteratur besitzt, aber dann auch im Gegensatz zu Schillers apodiktisch-ästhetischem Urteil aus historischem Geiste hervorgegangen und nicht sowohl den wahren Dichter, als den auf die Kultur seines Volkes starken Einfluß übenden Schriftsteller ins Auge fassend. Als wirklicher Gestalter ist Wieland nicht zu halten, selbständiges lyrisches Talent besaß er auch kaum, aber dafür ein sehr großes formales und Aneignungstalent, was ihm im Bunde mit seiner zur Vermittlung geschaffenen liebenswürdigen Persönlichkeit und einem Fonds tüchtiger Bildung in der Zeit, in der er lebte, nicht bloß großen Einfluß, sondern auch eine wirkliche Bedeutung für unsere Entwicklung verleihen mußte.

Viertes Buch.

Das achtzehnte Jahrhundert II.

Sturm und Drang. Die Klassik.

Übersicht.

„Der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt kam durch Friedrich den Großen und die Thaten des siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie. Jede Nationaldichtung muß schal sein oder schal werden, die nicht auf dem Menschlichsten ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihrer Hirten, wenn beide für einen Mann stehen.“ Diese Worte Goethes gehören unbedingt an die Spitze einer Darstellung unserer mit dem Sturm und Drang einsetzenden klassischen Litteraturperiode, aber man muß sie etwas tiefer und weiter fassen, als es der Meister, indem er darauf an Gleims Kriegslieder, Ramlers Oden und Lessings „Minna von Barnhelm“ erinnerte, selber that. Denn nicht die ältere, sondern die jüngere, während des Krieges aufwachsende Generation empfing die stärksten Eindrücke von diesem, der wie kein anderer deutscher Krieg das Volkstum aufrüttelnd und das Leben befreiend gewirkt hat. Es ist oft genug ausgeführt worden, weshalb dieser Krieg, obgleich in ihm Deutsche gegen Deutsche kämpften, doch im Ganzen als nationaler Krieg erscheinen mußte und der Preußenkönig als nationaler Held; er hatte aber schon als Krieg an und für sich seine hohe Bedeutung, indem er, doch nicht allzu lang und nur für bestimmte Gegenden eine Kulturunterbrechung, die Enge und Starrheit

deutschen Lebens fast überall brach, die Geister aus dem Banne einschläfernder Gewohnheit löste und sie wieder an Männer und Thaten, an Kraft und Bewegung glauben ließ. Zum erstenmal nach dem dreißigjährigen Kriege erwuchs so eine deutsche Jugend, die die Gebundenheit der Lebensführung durch ängstliche Sorge und ebenso ängstliche Sitte, den Regelzwang des französischen Akademismus und das trockene Verstandeswesen auf geistigem Gebiete als völlige Naturlosigkeit unerträglich fand und sich dagegen auflehnte. Der Pietismus hatte hier, indem er die Empfindung vertiefte, vorgearbeitet, auch die Aufklärung hatte, indem sie manche Autorität stürzte, ihr Teil zur Befreiung des Geistes beigetragen, aber dem neuen Geschlecht konnte weder der eine noch die andere mehr genügen, denn beiden fehlte doch im Grunde Saft und Kraft, sie waren, der Pietismus, für ängstliche Gemüter, die Aufklärung für kalte, selbstzufriedene und beschränkte Naturen, nichts für das volle Herz und den hochfliegenden Geist der neuen Generation. Und so schuf sie sich das Evangelium von der Natur und das Dogma vom Genie.

Vor allem die Aufklärungsbildung, die im Zeitalter Friedrichs des Großen nach und nach die herrschende geworden war — der Pietismus führte ja immer ein mehr heimliches Leben — mußte überwunden werden. Sie war gut für ein Geschlecht wackerer Geschäftsleute, die wie ihr kaufmännisches, auch ihr moralisches Soll und Haben in Ordnung zu haben liebten und die Roheit und Verkommenheit deutschen Lebens dadurch in der That eindämmten, aber positive Werte auf dem Gebiete höherer Lebensbethätigung konnte sie freilich nicht schaffen, stand vielmehr dieser von vornherein verständnislos, ja, feindselig gegenüber. Es ist scharf, aber richtig, wenn Hebbel von Voltaire „mit seinem grinsenden Satyrgesicht“ und Nicolai „mit seiner Nachtwächterphysiognomie“ redet: „Dort eine Harpye, welche die Schaubrote des Altars hämisch beschmutzte, hier eine Bäckermeisterseele, welche sie mit gemeinen Semmeln zu vertauschen wünschte.“ So entschieden empfand nun zwar die zeitgenössische Jugend zunächst nicht, aber, wie schon Lessing über die von

Nicolai gerühmte Berlinische Denk- und Schreibfreiheit gespottet hat, ruft Herder jetzt aus: „Das liebe matte, ärmliche, unnütze Freidenken Ersatz für alles, was sie vielleicht mehr brauchten — Herz! Wärme! Blut! Menschheit! Leben!“ und Goethe wird nicht bloß das Werk eines Holbach, sondern auch ein gut Teil der deutschen Aufklärungslitteratur als „grau, cimmerisch, totenhaft“ empfunden haben. Und der neue Mann der Zeit, der Überwinder der selbstzufriedenen „Philosophie“ des gesunden Menschenverstandes und der selbstgefälligen Kulturüberschätzung war ja lange da, seit 1750 waren seine Aufsehen erregenden Diskurse, 1761 sein großer Roman, im Frühling 1762 seine beiden epochemachenden Hauptwerke erschienen — wer zweifelt noch, daß ich von Jean Jacques Rousseau, dem Verfasser der „Neuen Heloise“, des „Gesellschaftsvertrags“ und des „Emile“ rede? „Zurück zur Natur und hinab zum Volke“, das war das Evangelium Rousseaus, und die Zeit brauchte es, wenn wir heute auch nicht übersehen, daß der Franzose zunächst nur einen großen Zwiespalt, den er auch selber innerlich nicht überwand, den zwischen dem bei ihm radikal gewordenen Rationalismus und den heißen Forderungen des Herzens, in die Welt hineintrug. Schon früh wirkte er nach Deutschland hinüber, Lessing besprach ihn, Kant las ihn und das jüngere Geschlecht begeisterte sich für ihn. Mehr als ein großer Anreger ward er freilich für die deutsche Jugend nicht, sie selber fühlte unendliche Kräfte im Busen, und die größten und tiefsten Geister der nun anbrechenden Zeit hatten mehr zu geben als der Bürger von Genf, der weder ein großer Dichter noch ein großer Philosoph war, nur ein großer Schriftsteller mit ein paar Weltumsturzideen und einem gewaltigen Temperament.

Überhaupt war die nun einsetzende deutsche Entwickelung viel zu allseitig, als daß sie von einem Manne hätte bestimmt werden können. Stärker als Frankreich, dessen Litteratur, wenn man von Rousseau und etwa noch von Diderot absieht, alt und vornehm, nach Goethes Ausdruck, geworden war, wirkte England ein. Auch hier hatte sich die Litteratur vom französischen

Akademismus zu lösen gehabt, aber es war freilich um vieles leichter gelungen, als es in Deutschland jetzt gelingen konnte, da er hier nie in dem Maße geherrscht hatte. Schon Richardson bedeutete Befreiung, erst recht aber die humoristischen Romandichter der nächsten Generation, die Fielding, Sterne und Goldsmith. Sie haben nach Deutschland sehr stark hinübergewirkt. Einen wahren Sturm erregte dann auch bei uns Macphersons „Ossian" (1762), doch nicht in dem Maße Täuschung, wie man in den Litteraturgeschichten immer noch liest, denn, abgesehen von den echten Liedvorlagen, die der Schotte immerhin gehabt hatte, die Stimmung seiner Dichtungen war ganz echt, wirklich die der nordischen Gegenden, in denen sie spielten, und auch dem Geiste des sie bewohnenden Keltentums getreu. Wenige Jahre später, 1765, erschien eine Sammlung überhaupt nicht anzweifelbarer Volkspoesie, Percys „Reliques of ancient English poetry", die Fülle jener wunderbaren englischen Balladen bringend, die dann auch bei uns das Entzücken weiter Kreise wurden. Und neben der englischen Dichtung stand die englische Wissenschaft und gab bedeutsame Anregungen: Youngs, des Verfassers der „Nachtgedanken", Brief „On original composition" (1759), Lowths „Sacra poesis Hebraeorum", Blackwells und Woods Werke über Homer sind die wichtigsten hier zu nennenden Schriften, die einer neuen Auffassung der Poesie Bahn brachen und vor allem Herders großartige Thätigkeit ermöglichten. Homer, Shakespeare, dann überhaupt die ganze ursprüngliche Poesie der Völker, die Volks- und Naturpoesie im Gegensatz zur Kunst- und Kulturpoesie, wurden endlich ihrem wahren Wesen nach erkannt. Aber auch hier verfahren die Deutschen im Ganzen selbständig und kommen weiter als die Engländer, bei denen auch eine ähnliche Erschütterung des Gesamtlebens wie in unserem Sturm und Drang nicht stattfand. Zum erstenmal, darf man sagen, übernehmen jetzt die Deutschen auf zwei Menschenalter hinaus die litterarische Führung in Europa, und wenn auch noch nicht die Cowper und Burns, die Scott und Byron haben ihnen, wie dann auch die Franzosen, dankbar zu sein.

Noch einmal tritt jetzt, während Lessing seine Laufbahn in gerader Linie, ohne mit dem neuen Geiste zu paktieren, abschließt, und Wieland geschickt laviert, ohne innerlich irgendwie stärker beeinflußt zu werden, Klopstock für eine Weile in den Vordergrund unserer Litteratur. Er ist es, der zuerst gegen Winckelmanns Gräcismus Widerspruch erhebt und Stoffe aus der heiligen Geschichte und der Geschichte des Vaterlandes fordert, er macht auch als großer Bewunderer Youngs dessen Schrift „On original composition", aus der sich unser Begriff „Genie" herleitet („Erkenne dich selbst" und „Habe vor dir selbst Ehrfurcht" stellt Young als Regeln für das Genie auf), zuerst in Deutschland bekannt und ist einer der ersten Bewunderer, wie der jetzt neuentdeckten nordischen, so auch der Ossianischen Poesie. Einerseits die neue fromme und andererseits die nationale und freiheitliche Richtung gehen beide auf Klopstock zurück. Er wird denn auch von dem gesamten jungen Geschlecht, von Claudius und Voß, von Herder und Goethe auf das Wärmste verehrt und seine „Gelehrtenrepublik" (1774) erscheint trotz ihrer sonderbaren Einkleidung als eine Kodifikation der neuen Lehre über die Dichtung. Als seine „Söhne" aber treten nicht die Barden, sondern die Göttinger auf, die ihm im Geiste auch größtenteils nach dem Sturme und Drange treu bleiben. — Mit Klopstock befreundet war Heinrich Wilhelm von Gerstenberg aus Tondern in Schleswig (1737—1823), der erste Theoretiker und Praktiker der neuen Richtung und wahrscheinlich auch seinerseits von dem stärksten Einfluß auf den Altmeister. Daß er durch sein 1766 herausgegebenes „Gedicht eines Skalden" Klopstocks Bardiete hervorgerufen, ward schon erwähnt. In demselben Jahre begann er, der früher mit Gleim „Tändeleien" und „Kriegslieder" verfaßt und Geßner nachgeahmt hatte, seine „Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur", gewöhnlich die „Schleswiger Litteraturbriefe" genannt, die gegen den Reflexionsgeist der bisherigen deutschen Dichtung, das bloß Witzige und bloß Lehrhafte, zuerst entschieden Front machten, den Unterschied zwischen dem dichterischen Genie und dem Belesprit sehr klar

aufzeigten und noch vor Leſſings Dramaturgie eine aus de Tiefſten holende Würdigung Shakeſpeares („Shakeſpeares Wer und Genie") brachten, die in der Erkenntnis des Dichteriſ Eigenartigen in dieſem Genius ſo ſicher über Leſſing hinau ging, wie ſie in der Würdigung des Dramatikers hinter il zurückblieb. Und nicht bloß Shakeſpeare, ſondern auch die deutendſten romaniſchen Geiſter, wie Arioſt, auf den Meinh in ſeinem „Verſuch über die Werke der beſten italieniſc Dichter" jüngſt wieder hingewieſen hatte, und Cervantes wi Gerſtenberg ſchon zu ſchätzen. Er ſchrieb dann 1767 Tragödie „Ugolino" (1768), das erſte deutſche ſhakeſp ſierende und Sturm- und Drangdrama, eine Darſtellung gräßlichen Hungertodes des Grafen Ugolino und ſeiner S (nach Dante), gewiß kein Drama, aber immerhin ein m volles Werk mit wirklicher Leidenſchaft und wiederum ſchl rührender Empfindung. Damit war die Entwickelung Ger bergs vollendet, er iſt einer jener „Vorläufer", an denen deutſche Litteratur ſo reich iſt, die, wenn ſie nicht früh ſte doch früh verſtummen.

Ein Jahr nach dem Beginn der Schleswiger Litteratur- briefe, alſo 1767, traten zu Riga, alſo ebenfalls an der Peri- pherie deutſchen Lebens, in einem wie Schleswig nicht einmal zum Reiche gehörenden Lande „Fragmente über neuere deutſche Litteratur" hervor, die gleichfalls an die alten „Litteraturbriefe" anknüpften und das Werk Leſſings in ungefähr demſelben Sinne wie Gerſtenberg fortſetzten. Der Verfaſſer, ein dreiundzwanzig- jähriger Rigaer Domſchullehrer Namens Herder, der gern anonym bleiben wollte, aber doch bald bekannt wurde, hatte, ein ge- borener Oſtpreuße, zu Königsberg ſtudiert und dort den Einfluß zweier bedeutender Männer, Kants und Hamanns, erfahren — des letzteren Geiſt und Stil vor allem war es, der in den „Fragmenten", freilich ganz individuell modificiert, erweitert und bereichert, zum Ausdruck kam. Wir haben daher zunächſt von Johann Georg Hamann aus Königsberg (1730—88) zu reden, von dem „Magus des Nordens", der noch heute eine

ersönlichkeit ist, indem die modernen Aufklärer gewöhnlichen Pietisten sehen, während ihn ihre egründer der christlichen Wissenschaft feiern. Ein ietist war er nun wohl keineswegs, von dem und weltfeindlichen Triebe des Pietismus war ihm, vielmehr war nach Goethe sein Prinzip: er Mensch zu leisten unternimmt, muß aus sämtlen Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verso ziemlich die dem Pietismus entgegengesetzte Aber ein schwacher Mensch und durch böse rchgegangen, war Hamann wieder offenbarungsn und bestritt nicht bloß die Aufklärungsphiloiberhaupt die Fähigkeit der Vernunft, nicht, den nen, aber den Weg zur Wahrheit und zum . Mit Hamann beginnt eine neue christliche ergeistigung, Vertiefung und Verfeinerung und nfachung des gläubigen Empfindungslebens be- und Jung-Stilling, Friedrich Heinrich Jacobi und die Fürstin Galitzin, Friedrich Leopold von Stolberg und die Romantiker liegen alle in seiner Richtung, und wir sind ja wohl heute endlich gescheit genug, zu begreifen, daß die Überschätzung der Vernunft stets eine starke Reaktion des Gefühls nach sich ziehen muß, sowie, daß das echte Glaubensleben den nämlichen menschlichen Wert beanspruchen darf wie der wissenschaftliche Fortschritt, wenn wir auch an eine christliche Wissenschaft nach wie vor nicht glauben. — Hamanns Verdienste um die Litteratur liegen auf dem Gebiete der Untersuchung des Ursprungs der Sprache und der Poesie, d. h., zur Untersuchung ist er nicht gekommen, aber er hat eine Fülle geistvoller Einfälle, Gedankenblitze, die aus einheitlicher, großer Gesamtanschauung kommen, in seinen schwer verständlichen Schriften („Sokratische Denkwürdigkeiten" 1759, „Kreuzzüge des Philologen *ΠΑΝ*", darin die „Aesthetica in nuce") ausgestreut, die dann äußerst anregend gewirkt haben. Am bekanntesten ist der die „Aesthetica" einleitende Satz „Poesie ist die Muttersprache

aufzeigten und noch vor Leſſings Dramaturgie eine aus dem Tiefſten holende Würdigung Shakeſpeares („Shakeſpeares Werke und Genie") brachten, die in der Erkenntnis des Dichteriſch-Eigenartigen in dieſem Genius ſo ſicher über Leſſing hinausging, wie ſie in der Würdigung des Dramatikers hinter ihm zurückblieb. Und nicht bloß Shakeſpeare, ſondern auch die bedeutendſten romaniſchen Geiſter, wie Arioſt, auf den Meinhard in ſeinem „Verſuch über die Werke der beſten italieniſchen Dichter" jüngſt wieder hingewieſen hatte, und Cervantes wußte Gerſtenberg ſchon zu ſchätzen. Er ſchrieb dann 1767 die Tragödie „Ugolino" (1768), das erſte deutſche ſhakeſpeareſierende und Sturm- und Drangdrama, eine Darſtellung des gräßlichen Hungertodes des Grafen Ugolino und ſeiner Söhne (nach Dante), gewiß kein Drama, aber immerhin ein machtvolles Werk mit wirklicher Leidenſchaft und wiederum ſchlichtrührender Empfindung. Damit war die Entwickelung Gerſtenbergs vollendet, er iſt einer jener „Vorläufer", an denen die deutſche Litteratur ſo reich iſt, die, wenn ſie nicht früh ſterben, doch früh verſtummen.

Ein Jahr nach dem Beginn der Schleswiger Litteraturbriefe, alſo 1767, traten zu Riga, alſo ebenfalls an der Peripherie deutſchen Lebens, in einem wie Schleswig nicht einmal zum Reiche gehörenden Lande „Fragmente über neuere deutſche Litteratur" hervor, die gleichfalls an die alten „Litteraturbriefe" anknüpften und das Werk Leſſings in ungefähr demſelben Sinne wie Gerſtenberg fortſetzten. Der Verfaſſer, ein dreiundzwanzigjähriger Rigaer Domſchullehrer Namens Herder, der gern anonym bleiben wollte, aber doch bald bekannt wurde, hatte, ein geborener Oſtpreuße, zu Königsberg ſtudiert und dort den Einfluß zweier bedeutender Männer, Kants und Hamanns, erfahren — des letzteren Geiſt und Stil vor allem war es, der in den „Fragmenten", freilich ganz individuell modificiert, erweitert und bereichert, zum Ausdruck kam. Wir haben daher zunächſt von Johann Georg Hamann aus Königsberg (1730—88) zu reden, von dem „Magus des Nordens", der noch heute eine

umstrittene Persönlichkeit ist, indem die modernen Aufklärer in ihm einen gewöhnlichen Pietisten sehen, während ihn ihre Gegner als Begründer der christlichen Wissenschaft feiern. Ein gewöhnlicher Pietist war er nun wohl keineswegs, von dem separatistischen und weltfeindlichen Triebe des Pietismus war keine Spur in ihm, vielmehr war nach Goethe sein Prinzip: „Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, muß aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich", also so ziemlich die dem Pietismus entgegengesetzte Anschauung. Aber ein schwacher Mensch und durch böse Irrungen hindurchgegangen, war Hamann wieder offenbarungsgläubig geworden und bestritt nicht bloß die Aufklärungsphilosophie, sondern überhaupt die Fähigkeit der Vernunft, nicht, den Irrtum zu erkennen, aber den Weg zur Wahrheit und zum Leben zu finden. Mit Hamann beginnt eine neue christliche Aera, die eine Vergeistigung, Vertiefung und Verfeinerung und dabei doch Vereinfachung des gläubigen Empfindungslebens bedeutet, Claudius und Jung-Stilling, Friedrich Heinrich Jacobi und die Fürstin Galitzin, Friedrich Leopold von Stolberg und die Romantiker liegen alle in seiner Richtung, und wir sind ja wohl heute endlich gescheit genug, zu begreifen, daß die Überschätzung der Vernunft stets eine starke Reaktion des Gefühls nach sich ziehen muß, sowie, daß das echte Glaubensleben den nämlichen menschlichen Wert beanspruchen darf wie der wissenschaftliche Fortschritt, wenn wir auch an eine christliche Wissenschaft nach wie vor nicht glauben. — Hamanns Verdienste um die Litteratur liegen auf dem Gebiete der Untersuchung des Ursprungs der Sprache und der Poesie, d. h., zur Untersuchung ist er nicht gekommen, aber er hat eine Fülle geistvoller Einfälle, Gedankenblitze, die aus einheitlicher, großer Gesamtanschauung kommen, in seinen schwer verständlichen Schriften („Sokratische Denkwürdigkeiten" 1759, „Kreuzzüge des Philologen *ΠΑΝ*", darin die „Aesthetica in nuce") ausgestreut, die dann äußerst anregend gewirkt haben. Am bekanntesten ist der die „Aesthetica" einleitende Satz „Poesie ist die Muttersprache

des menschlichen Geschlechts" geworden, und ebenso wichtig ist der, daß die Natur durch Sinne und Leidenschaften wirke. Ein unersättlicher Vielleser, schätzte Hamann vor allem die Bibel und Homer, und ebendarin ist ihm sein Schüler Herder nachgefolgt, der die Hamannschen Samenkörner in Blumen und Blüten verwandelt hat. Denn Hamann war weder Dichter noch Schriftsteller, er hätte bei anderem Charakter einen Philologen allergrößten Stils abgegeben, aber dafür war die Zeit wohl noch nicht gekommen. — Neben dem „Magus des Nordens" steht dann auch ein „Magus des Südens", der schon als Nachahmer der Klopstockschen Epopoe erwähnte Johann Kaspar Lavater. Er ist eine der interessantesten Erscheinungen der Geniezeit, für manche Jahre Herders und Goethes Freund, dann von ihnen fallen gelassen und heute wohl zu einseitig nach dem bekannten Goethischen Epigramm, wonach der Schwärmer leicht zum Schelm wird, beurteilt. Sein Ideal war, die apostolischen Zeiten des Christentums wiederherzustellen, und dadurch berührte er sich mit allem, was zur Natur und zum schlichten Volkstum, auch zur Volkspoesie zurückwollte, aber er lebte sich immer mehr in die der des Originalgenies analoge Rolle des Apostels, Propheten, Wundermannes ein, und da mit dieser Rolle seine menschlichen Mittel kontrastierten, so scheiterte er. Seine hier in Betracht kommenden Werke sind die „Aussichten in die Ewigkeit" (1769), das „Geheime Tagebuch", vor allem die „Physiognomischen Fragmente" (1775—78), an denen u. a. auch Goethe mit arbeitete, und die nicht etwa auf einer persönlichen Schrulle, sondern auf dem weitverbreiteten Zeitglauben, daß man in der That die Physiognomik zur untrüglichen Wissenschaft erheben könnte, beruhten. Musäus' und Lichtenbergs Polemik dagegen wurde schon erwähnt.

Johann Gottfried (von) Herder aus Mohrungen in Ostpreußen, geboren am 25. August 1744, gestorben am 18. Dezember 1803 zu Weimar, erscheint den Hamann und Lavater gegenüber, obgleich er ihren Offenbarungsglauben in einer wichtigen Periode seines Lebens geteilt hat, als eine freie

Persönlichkeit von geradezu universaler Bedeutung. Weder eigentlicher Dichter noch eigentlicher Kritiker, ist er der größte Nachempfinder (das Wort im allerweitesten und -höchsten Sinne genommen) und Aneigner der deutschen Litteratur, und unsere besten Anschauungen von Kunst und Poesie, vor allem alles Gefühlsmäßige, das ja nicht erlernt, aber erweckt und vererbt werden kann, gehen auf ihn zurück. Seit Herder unterscheiden wir Volks- und Kunstpoesie, oder wie man, Leidenschaft und Sinnlichkeit auf der einen, Reflexion auf der anderen Seite als Kennzeichen setzend, richtiger sagen sollte, Natur- und Kulturpoesie, seit Herder empfinden wir das Specifisch-Lyrische, seit Herder, nicht erst seit Goethe, haben wir den Begriff Weltlitteratur und zugleich die Erkenntnis des nationalen und zeitlichen Charakters aller Kunst. Die Bibel, Homer, Shakespeare, Ossian, nordische Balladen und südliche Romanzen, deutsche Volkslieder und slavische Gesänge fassen wir erst seit Herder ihrem vollen poetischen Gehalt nach auf, erst seit Herder haben wir impressionistische (d. h. vom Kunstwerk Anschauung gebende) Kritik für die Poesie — für die bildende Kunst ist Winckelmann vorangegangen — und von größeren, wirklich historischen Gesichtspunkten aus geschriebene Litteraturgeschichte. Die Verdienste des Mannes um Sprachforschung, Geschichte, Theologie, vor allem um alle „Anfänge", die ihn besonders lockten, sollen hier nicht näher erörtert werden; fragmentarisch ist ohne Zweifel sein Schaffen geblieben, aber doch wohl nur, weil ihn der lyrische Überschwang seiner Natur zu Entwürfen in übergroßen Dimensionen verführte. Er begann, wie gesagt, 1767 mit den „Fragmenten über neuere deutsche Litteratur", die Lessings Werk in den „Litteraturbriefen" fortsetzen, dann erschienen die „Kritischen Wälder", an Lessings „Laocoon" und die antiquarischen Briefe" angeschlossen. 1773 folgten die „Fliegenden Blätter von deutscher Art und Kunst", zu denen auch Justus Möser und Goethe Beiträge lieferten. Äußerst wichtig ist die kleine Schrift „Auch eine Philosophie der Geschichte", Herders charakteristischstes Sturm- und Drangwerk die „Älteste Urkunde des

Menschengeschlechts". 1778 giebt er die „Volkslieder" („Stimmen der Völker in Liedern"), die köstlichen Proben seiner genialen Auffassungs- und Übersetzungskunst, 1782 das Werk „Vom Geist der ebräischen Posie", endlich 1784 sein Hauptwerk, die unvollendeten „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" heraus. Wie er in seinen Jugendtagen außer auf Hamann auch auf Lessing und Winckelmann gehört hatte, so kehrte er in seiner Weimarer Zeit aus der Region des Offenbarungsglaubens zu „vernunftmäßigen" Anschauungen zurück, setzte als Zweck der Menschennatur die Humanität und identificierte diese mit dem Christentum. So zeigt sich auch bei ihm die für unsere klassische Zeit, wie wir sehen werden, charakteristische Wandlung vom Aufklärungsbekämpfer zum humanen Rationalisten. Leider verbitterte Herder gegen den Schluß seines Lebens mehr und mehr und erwies sich sowohl der Kantischen Philosophie wie der klassischen Dichtung Goethes und Schillers feindlich — vielleicht aus dem dumpfen Gefühl heraus, daß er doch zuletzt kein Mitschöpfer in der großen Zeit, sondern eben nur ein Anreger sei. Von seinen eigenen Dichtungen sind nur die „Legenden" und die „Paramythien" teilweise schätzenswert, der gewöhnlich als sein poetisches Hauptwerk betrachtete „Cid" (1802/3) ist Nachdichtung im besten Sinne.

Von kritischen Werken, die den Sturm und Drang vorbereiteten, sind nach Herders Fragmenten noch die „Briefe über den Wert einiger deutscher Dichter" von Mauvillon und Unzer (1771) zu nennen, die namentlich Rabener und Gellert arg mitspielten und nicht einmal Lessing recht als Dichter anerkennen wollten. Sie empfehlen nicht die Franzosen und nicht die Engländer, aber die Italiener, vor allem Ariost (wie ja übrigens schon Gerstenberg und Meinhard) und hatten denn auch den Erfolg, daß ihnen Wieland und Heinse folgten. Und der neue Geist war auch in den „Frankfurter gelehrten Anzeigen", an denen seit 1772 Herder und Johann Heinrich Merck, Johann Georg Schlosser und der junge Goethe mitarbeiteten. Goethe war als Straßburger Student 1770 in den Bannkreis der Herderschen

Ideen geraten und hatte später in dem Darmstädter Kriegsrat Merck einen verständigen Berater gefunden; mächtig gährte es in diesem Jüngling, aber es vergingen noch einige Jahre seit den Straßburger Herdertagen, ehe die angesammelte und doch schon etwas geläuterte Kraft sich in den den eigentlichen Sturm und Drang gewaltig entfesselnden Jugendwerken „Götz“ und „Werther“ Bahn brach. Inzwischen hatte sich in Göttingen, der damals berühmtesten deutschen Universität, eine Schar junger Dichter zusammengefunden, die, zum größeren Teil wenigstens, nach und nach zu Klopstock in nähere Beziehungen traten und am 12. September 1772 ein poetisches Kränzchen gründeten, dem sie den Namen „Hain“ gaben — der berühmte „Hainbund“, mit dem, wenn nicht der Sturm und Drang, doch die Bewegung der deutschen Jugend, zunächst noch in gemäßigten Formen, einsetzte.

Sie sind die Schöpfer unserer älteren volkstümlichen Lieder, diese Hainbunddichter, unsere Lyrik ist durch sie von dem koketten Ton der französischen für alle Zeiten erlöst, wieder zu echter Gefühlslyrik erhoben worden. Darum stellt man auch zwei ältere Dichter in der Regel zu ihnen, einen Süddeutschen und einen Norddeutschen, von denen nur der letztere Beziehungen zum Bund hat, die aber beide, nachdem sie sich vorher schon in anderer Richtung bethätigt, gleichzeitig mit dem „Hain“ volkstümlich dichten und außerdem auch noch als volkstümliche Zeitungsschreiber wirken. Der Süddeutsche ist Christian Friedrich Daniel Schubart aus Oberspontheim in Schwaben (1739—1791), der Herausgeber der „Deutschen Chronik“ (seit 1774), vor allem durch seine Gefangenschaft auf dem Hohenasperg bekannt. Schubart, ein „genialer Kerl“ auch im weniger erfreulichen Sinn des Wortes, war von Haus aus pathetischer Klopstockianer, verschmähte aber auch gelegentliche Wielandische Wirkungen nicht, bis er dann unter dem Einflusse der Zeitströmung zum volkstümlichen Liede kam und als dem Volke naheſtehender „Musikus“ in der That einige hübsche sangbare Lieder fertig brachte. Vor allem aber

ist er doch durch Kraftstücke und Zeitgedichte wie „Ahasver", „Die Fürstengruft", das „Kaplied" bekannt geblieben. — Eine unendlich viel liebenswürdigere Erscheinung ist Matthias Claudius aus Reinfeld in Holstein (1740—1815), der „Wandsbecker Bote", der Freund Hamanns, Herders, Vossens, Jacobis, dessen Lied, nachdem er die „Tändeleien" seiner Frühzeit überwunden, das aller seiner Genossen an Innigkeit und Schlichtheit übertraf und uns noch heute als das Ideal deutscher Hauspoesie, ja, mit dem Goethes als die erste vollgiltige, auch noch modernen Ansprüchen genügende Lyrik erscheint. Freilich hat Claudius nur verhältnismäßig wenige Stücke. Auch der Humor seiner Zeitschrift hat lange Zeit erfreut, doch ist wohl nicht zu leugnen, daß er nur anfänglich wirklich naiv, später stark forciert ist. Claudius gehörte, wie das ja schon sein Verhältnis zu Hamann anzeigt, zu den Gläubigen, blieb aber auf lange Zeit hinaus auch gegen die freieren Richtungen der Zeit duldsam, bis dann die Revolutions- und Kriegszeiten auch ihn trüber und enger machten.

Heinrich Christian Boie aus Meldorf in Dithmarschen (1744—1806) war der älteste der eigentlichen Göttinger Dichter und wird gewöhnlich als Haupt des ganzen Kreises betrachtet. Er hatte sich 1769 mit Friedrich Wilhelm Gotter aus Gotha (1746—1797) zur Herausgabe eines Musenalmanachs (nach dem Muster eines Pariser „Almanac des Muses" von 1765) verbunden, der denn auch als „Musenalmanach für das Jahr 1770" erschien und wesentlich Poesien älterer bekannter Dichter brachte. Boie und Gotter waren beide noch im französischen Geschmack befangen, den der letztere, als Bearbeiter mehrerer Tragödien Voltaires und Laharpes, Verfasser von Singspielen und eleganter Plauderer in Episteln, überhaupt nicht überwunden hat, während sich Boie, als Dichter wenig bedeutend, dann wenigstens mehr und mehr der englischen Bildung zuwandte und später der Begründer des wichtigen „deutschen Museums" wurde. Aber nach Gotters Entfernung von Göttingen erhielt die Jugend Anteil am „Musenalmanach",

schon in dem Jahrgang für 1771 finden wir Bürger vertreten, in dem für 1772 Voß und Claudius, in denen für 1773 und 1774 außer ihnen Hölty, Miller und Fritz Stolberg, selbst Goethe. Gottfried August Bürger aus Molmerswende bei Ballenstedt (1747—1794) ist das bei weitem bedeutendste Talent der Göttinger. Er war nicht Mitglied des Hainbundes, nur Freund Boies, und hatte auch kein Verhältnis zur Klopstock'schen Poesie, eher zu Gleim, den Halberstädtern und Wieland. Aber die frohe Botschaft Herders von der Volkspoesie hat ihn, der von Natur zum Volkstümlichen neigte, vielleicht am stärksten ergriffen, Percys „Reliques" sind auf ihn von dem größten Einflusse gewesen, und so ist er der Schöpfer der deutschen Ballade geworden. Seine „Lenore", die im „Musenalmanach für 1774" erschien, hat Epoche gemacht und ist, trotzdem die Freunde des Volkslieds jetzt viel an ihr auszusetzen haben, bis heute in ihrer Art unübertroffen geblieben. Durch Schuld eines ungezügelten Naturells und mißlicher Lebensverhältnisse ist Bürgers großes Talent nicht zur vollen Ausbildung gediehen, immerhin ist er nach Günther, dem er in vieler Beziehung gleicht, der erste deutsche Lyriker, der sein ganzes Leben unmittelbar in seine Dichtung hinüberströmen konnte, nicht gerade specifischer Lyriker, sondern eher pathologischer, aber nichtsdestoweniger hier und da das Höchste erreichend, formell einen ungeheuern Fortschritt bezeichnend, stellenweise, besonders auch in den berühmten Sonetten, von einer Süße, Innigkeit, Schönheit der Sprache, die auch die beiden großen Klassiker nicht in höherem Grade haben. Freilich findet sich in Bürgers „Gedichten" (1778 und 1789) auch viel Plattes, Frivoles, Gemeines, das sich zum Teil aus der Wieland-Schule, zum Teil aus der Verwechslung von echter Volkstümlichkeit mit gemeiner Popularität erklärt, und Schillers herbes Urteil über den Dichter und seine Poesie trifft daher vielfach das Richtige. Jedoch ist zu bemerken, daß der Kritiker gerade auf dem Gebiete, auf dem Bürgers Stärke lag, selber nicht zu Hause war und daher den großen Irrtum beging, das

von oben herab bringen zu wollen, was von unten herauf wachsen muß. Bürger hat auch allerlei wichtige Übersetzungen versucht, die Ilias in Jamben (ein späterer Versuch in Hexametern nach Voß' Vorgang ist nicht weit gediehen) und Shakespeares „Macbeth" und „Sommernachtstraum" zuerst in poetischer Form gegeben, aber auch in diese Versuche seine falsche Volkstümlichkeit hineingetragen. Voß und August Wilhelm Schlegel, der Bürgers Schüler war, haben dann vollbracht, was dieser erstrebte. — Ebensowenig zum Hainbund wie Bürger gehörte Leopold Friedrich Günther von Göckingk, in der Nähe von Halberstadt geboren (1748—1828) und mit Bürger schon auf dem Pädagogium zu Halle bekannt geworden, auch seit 1776 mit ihm Redakteur des Musenalmanachs. Er hat Episteln und Epigramme im französischen Stil geschrieben, seinen Ruhm aber verdankte er den „Liedern zweier Liebenden", von denen die Litteraturgeschichten berichten, daß ihnen wirkliche Verhältnisse zu Grunde liegen — an Goethe darf man freilich dabei nicht denken.

Entschiedener Klopstockianer, der charakteristischste Vertreter des „Hains" war der früh verstorbene Ludwig Heinrich Christoph Hölty aus Marienſee bei Hannover (1748—1776). Gedenken wir seiner, lesen wir seine Oden und Lieder, dann wacht die ganze mondscheinselige, wehmuttrunkene Stimmung dieser Frühzeit der deutschen Lyrik in uns auf, wir begreifen ihren Freundschaftskultus, ihre Deutschschwärmerei, ihre glühende, leider nur gegenstandslose Freiheitsliebe, die gelegentlich in wütenden, aber auch sehr unbestimmten Tyrannenhaß ausbricht. Hölty steht freilich nur der Ton der Wehmut und der harmlosen Lust — den ersteren hat er von Klopstock übernommen, nur bestimmter ausgebildet und auf kleinere, einfachere Formen beschränkt, so daß er heute genießbarer ist als sein Meister. In der That: unvergängliche Jugend! — Der Höltys verwandt ist die Lyrik Johann Martin Millers aus Ulm (1750—1814), der dann mit „Siegwart, eine Klostergeschichte" der erfolgreichste Werther-Nachahmer wurde. — Als die eigentliche Seele des Hainbunds trotz Boie hat Johann Heinrich

Voß aus Sommersdorf in Mecklenburg (1751—1826) zu gelten, die energischste Natur unter diesen Dichtern, nichts weniger als ein Elegiker, obgleich auch ihn der Geist der Zeit ergriff, aber der geborene Idylliker. Er ist denn auch, früh von Theokrit angeregt, mit Maler Müller der Begründer der echten Idylle in Deutschland geworden, man darf sagen, der nordischen durch und durch realistischen Idylle, die das Behagen aus dem treu geschilderten Zuständlichen entspringen läßt, nicht mit volkstümlicher „seelischer" Stimmung wirkt. Zwar zunächst wollte Voß mit seinen Idyllen auch Nutzen stiften und trug daher eine Tendenz, beispielsweise die gegen die Leibeigenschaft, in sie hinein; später stellte er jedoch reiner dar und erreichte in dem „Siebzigsten Geburtstag" und wenigstens in Teilen seiner „Luise" (1795) wahrhafte Lebensunmittelbarkeit. Von Haus aus kein großer Lyriker, hat er doch eine Reihe einst beliebter Gesellschafts- und volkstümlicher Lieder geschaffen, vieles für das Volk ist aber unglaublich nüchtern. Der Schwerpunkt seines Schaffens ruht zuletzt doch auf seiner Übersetzer-Thätigkeit, durch diese ist er ein anerkannter Genosse unserer Klassiker geworden, vor allem durch seine unvergleichliche „Odyssee" (1781). Schwächer ist schon die „Ilias", und Virgil, Ovid, Horaz, Aristophanes, erst recht Shakespeare genügen uns heute bei weitem nicht mehr, obschon das Prinzip der Treue und Sachlichkeit, das allen Übersetzungen Vossens zu Grunde liegt, auch heute noch gilt. Den freiheitlichen Anschauungen seiner Jugend ist Voß, der Sohn des leibeigenen Bauern, immer treu geblieben, auch entsprach ein bestimmter Rationalismus seiner Natur, und so finden wir ihn später als Gegner der Romantik im allgemeinen und im besonderen seines früheren Freundes Fritz Stolberg, der zum Katholicismus übergetreten war. Die Schrift „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?" (1819) erregte großes Aufsehen. Zuletzt ist aber doch die konservative Natur, der Bauer in Voß nicht zu verkennen — es giebt deutsche Stämme, die zur Mystik sehr wenig, zur Freiheit aber stark beanlagt sind. — Unter den Göttinger Freiheitssängern waren auch der jüngere Cramer,

Karl Friedrich, der begeisterte Werke über Klopstock schrieb und in der Revolutionszeit nach Paris ging, und der frühverstorbene Zweibrückener Hahn. Am weitesten ging jedoch der Tyrannenhaß vielleicht bei zwei jungen Aristokraten, Grafen zu Stolberg, Christian, geboren zu Hamburg (1748—1821), und Friedrich Leopold, geboren zu Bramstedt in Holstein (1750—1819). Sie stehen gewissermaßen zwischen den Göttingern und den eigentlichen Stürmern und Drängern; die Abenteuer ihrer Schweizerreise mit Goethe dürfen bei einer Charakteristik des Sturmes und Dranges nicht fehlen. Der ältere Bruder, Christian, war poetisch nicht sehr begabt, obschon Gervinus meint, daß seine antikisierenden Schauspiele denen seines Bruders nicht nachständen — was freilich nichts sagt. Dagegen hatte Friedrich Leopold jedenfalls lyrisches Talent, und manche seiner Lieder, die schon ganz romantisch klingen, sind bekannt geblieben. In Oden und Hymnen wußte er sich nicht zu zügeln, eher kann man seine „Jamben" (Satiren) gelten lassen, obschon auch sie nicht zu bestimmter Anschauung gediehen. Beide Brüder haben aus dem Griechischen übersetzt, Friedrich Leopold die „Ilias" und den Äschylus, Christian den Sophokles, und in ihren „Schauspielen mit Chören" das antike Drama ohne Erfolg nachgebildet. Durch die französische Revolution ward Friedrich Leopolds gesamte Weltanschauung erschüttert, und im Jahre 1800 trat er zur katholischen Kirche über. Nicht uninteressant sind noch sein politischer Roman „Die Insel" und seine „Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien", dagegen ist die bändereiche „Geschichte der Religion Jesu Christi" selbstverständlich sehr einseitig, wenn auch in den früheren Teilen nicht ganz ohne darstellerische Vorzüge. — Die beiden jüngsten Hainbundmitglieder waren Johann Anton Leisewitz, der spätere Verfasser des „Julius von Tarent", auf den wir am besten beim Sturm- und Drangdrama zurückkommen, und Christian Adolf Overbeck aus Lübeck (1755—1821), von dem einige Lieder volkstümlich wurden.

Es mag hier ein Verzeichnis der berühmtesten volks-

tümlichen Lieder dieser Zeit folgen. Von Schubart stammen: „So herzig wie mein Liesel“ und das Kaplied: „Auf, auf, ihr Brüder und seid stark!“ Von Claudius: „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher“, „Der Mond ist aufgegangen“, „Ich danke Gott und freue mich“. Von Bürger sind eigentlich nur ein paar Trinklieder: „Herr Bachus ist ein braver Mann“, und „Ich will einst bei Ja und Nein vor dem Zapfen sterben“ (das alte „Mihi est propositum in taberna mori“) bekannt geblieben, seine Liebeslyrik ist zu individuell. Dagegen von Hölty eine ganze Reihe der verschiedensten Lieder: „Wer wollte sich mit Grillen plagen“, „Rosen auf den Weg gestreut“, „Tanzt dem schönen Mai entgegen“, „Ein Leben wie im Paradies gewährt uns Vater Rhein“, „Ueb immer Treu und Redlichkeit“. Von Miller: „Was frag ich viel nach Geld und Gut“, „Das ganze Dorf versammelt sich“, „Traurig sehen wir uns an“. Von Voß: „Des Jahres letzte Stunde“, „Seht den Himmel, wie heiter“, „Ich saß und spann vor meiner Thür“, „Willkommen im Grünen“. Von Friedrich Leopold von Stolberg: „Sohn, da hast Du meinen Speer“, „Mein Arm wird stark und groß mein Mut“. Von Overbeck: „Das waren mir selige Tage“ und „Warum sind der Thränen unterm Mond so viel?“ Das ist so ziemlich die Reihe der heute noch unvergessenen Lieder, ehedem erklangen noch zahlreiche mehr und zeigten an, daß die deutsche Dichtung wieder Zugang auch zum Herzen des Volkes hatte. Man darf sagen, daß kaum je eine Poesie ihrem Grundcharakter nach dem Wesen des deutschen Volkes im Durchschnitt so entsprochen hat als die des Hainbunds und seiner Genossen.

Aber aufwärts geht der Weg, es genügt dem Deutschen nicht mehr, sich selbst zu finden und sein Herz still zu erfreuen, die ganze weite Welt will er erobern, den Himmel stürmen und in die Abgründe der Hölle hinabsteigen, nichts ist ihm zu groß und zu klein, zu hoch und zu tief, alles will er nun in seinem Busen tragen und durch die Kunst der Menschheit

wiedergeben — der Sturm und Drang ist angebrochen. Da tritt der junge „Doktor" Goethe am 14. Okt. 1771 vor seine Frankfurter Freunde und spricht von Shakespeare, dem eigentlichen „Vater" des Sturmes und Dranges: „Und ich rufe: Natur, Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen! Da hab' ich sie alle überm Hals. Laßt mir Luft, daß ich reden kann! Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug für Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe; darin liegt's, daß wir unsere Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch seines Geistes, er redet aus allen, und man erkennt ihre Verwandtschaft. Und was will sich unser Jahrhundert unterstehen, von Natur zu urteilen? Wo sollten wir sie her kennen, die wir von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an anderen sehen? . . . Das, was edle Philosophen von der Welt gesagt haben, gilt auch von Shakespeare; das, was wir bös nennen, ist nur die andere Seite vom Guten, die so notwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört, als Zona torrida brennen und Lappland einfrieren muß, daß es einen gemäßigten Himmelsstrich gebe. Er führt uns durch die ganze Welt; aber wir verzärtelten unerfahrenen Menschen schreien bei jeder fremden Heuschreck, die uns begegnet: Herr, er will uns fressen! — Auf, meine Herren! Trompeten Sie mir alle edlen Seelen aus dem Elysium des sogenannten guten Geschmacks, wo sie schlaftrunken in langweiliger Dämmerung halb sind, halb nicht sind, Leidenschaften im Herzen und kein Mark in den Knochen haben; und, weil sie nicht müde genug sind, zu ruhen, und doch zu faul sind, um thätig zu sein, ihr Schattenleben zwischen Myrten- und Lorbeerbüschen verschlendern und vergähnen." Das ist der volle Sturm- und Drangklang, und Herder und Goethe waren nicht die Einzigen, in denen es gährte. Man kann, wenn man will, die Bewegung auch als Empörung der reindeutschen Stämme gegen die litterarische Herrschaft der Obersachsen auffassen: Waren schon die Göttinger meist Niedersachsen gewesen, so tritt nun auch die rheinische Jugend in die Schranken, und

selbst aus dem fernen Ostpreußen und Livland (die „deutscher“ sind als Schlesien und Meißen) kommen originale Geister. Dann rühren sich auch die Schwaben; nur die Bayern bleiben fast ganz zurück. Im allgemeinen aber muß man doch sagen, daß der Sturm und Drang eine alldeutsche Bewegung ist, die das ganze deutsche Leben und die ganze deutsche Dichtung befreit. Er wird „That“ mit dem Erscheinen von Goethes „Götz von Berlichingen“ im Sommer 1773.

Johann Wolfgang (von) Goethe, geboren am 28. August 1749 zu Frankfurt am Main, gestorben am 22. März 1832 zu Weimar, ist — es klingt hier ja trivial, aber es muß doch gesagt werden — der Gipfelpunkt aller deutschen Dichtung. Man könnte bestreiten, daß bereits die mittelalterliche Poesie, die Volkspoesie des Kampfes und die ritterliche Poesie des Glaubens auf ihn hinleite, könnte auch die wesentlich deutschen Züge Luthers zum Teil in ihm vermissen, dagegen unter den freien Menschen der Renaissance seine Ahnen finden, kurz, in ihm mehr einen Kultur- als einen Naturpoeten sehen wollen, aber da würde man doch wohl den mächtigen Natur- und Lebensuntergrund der Goethischen Dichtung zu Gunsten ihrer Form unterschätzen und das richtige Verhältnis zwischen Volkscharakter und Zeitcharakter zum Vorteil des letzteren etwas verschieben. Goethe ist unzweifelhaft eine ästhetische Natur, das soll hier ganz bestimmt sagen, daß das Bedürfnis nach harmonischer Bildung und Ausgleichung das stärkste in ihm ist, er gehört nicht zu den „düsteren“, sondern zu den „heiteren“ Genies, nicht in die Reihe Michelangelo, Shakespeare, Beethoven, sondern in die Reihe Raffael, Mozart. Aber man geht doch andererseits auch zu weit, wenn man ihn einfach als den „großen Heiden“, als einen „Hellenen“ hinstellt, auch der Norden hat hellere Naturen, und es bleibt doch bei Goethe immer noch genug Gewalt, Größe, Kampf, Leid übrig, um ihn als nordischen, als echt deutschen Poeten erscheinen zu lassen. Soviel zunächst im allgemeinen. Am „deutschesten“ ist, das hat man in neuerer Zeit immer stärker empfunden, Goethes

Jugenddichtung, alles, was „diesseits von Weimar“ liegt. Da ist der „Götz“, der, wenn auch keineswegs eine Anklagedichtung, die deutsche Vergangenheit mit ihrer Kraftnatur, Wahrheit und Biederkeit zu vollstem Leben erweckt und zu der geschnürten und gezierten Gegenwart in schärfsten Kontrast stellt; da ist der „Werther“, der, mag er immerhin von Rousseaus „Neuer Heloise“ beeinflußt und Darstellung der Zeitkrankheit der Empfindsamkeit sein, doch deutsches Naturempfinden, deutsches Gefühlsleben, zuletzt deutsche Leidenschaft in nie dagewesener Unmittelbarkeit verkörpert. Und in den Fastnachts- und Puppenspielen lebt der alte deutsche Volkshumor wieder auf, findet er sogar die ihm altvertraute Hans Sachsische Form wieder. Dann die Lieder, die Balladen, selbst die Oden — wer dürfte bestreiten, daß hier das individuelle Lied die ästhetische Höhe des alten deutschen Volksliedes endgiltig gewinnt, daß man aus dem „König von Thule“ einen ureigenen deutschen Ton heraushört, der sich weder von den schottischen Balladen, noch von den Kämpevisern lernen ließ, daß man endlich bei „Mahomets Gesang“ und „Prometheus“ an Pindar und Horaz, selbst an Klopstock nicht mehr denkt? „Faust“, das deutsche Weltmysterium, taucht auch schon zum Leben empor, entsteht im Sommer und Herbst 1774 als „Urfaust“, wie wir heute sagen, und ein Jahr später beginnt der „Egmont“ in erster Fassung. Daneben freilich im „Satyros“, im „Prometheus“ auch antiker, griechischer Geist, aber noch nicht plastisch, sondern orphisch, Wehen, Urgefühl, Germanischem verwandt.

Selbstverständlich ist Goethe auch Sohn seiner Zeit, ja, er ist treuester Sohn der Zeit — auch für ihn gilt, und zwar spezifisch litterarisch, daß das Individuum die Entwickelung der Gattung wiederholt. Hat er nicht in seinen Jugendtagen in der „Laune des Verliebten“ ein Schäferspiel, in den „Mitschuldigen“ eine etwas bedenkliche sächsische Komödie, reizende Rococolyrik, wie etwa die beste der Halberstädter geschrieben? Dann kommt nach „Götz“ und „Werther“ die Lessing'sche Periode: „Clavigo“ (1774), „Stella“ (obwohl dem Gehalt nach ein echtes Sturm-

und Drangprodukt), selbst noch „Die Geschwister“ liegen in der Bahn des großen Theaterweisen. Freilich, auch das geringste Goethische Produkt weist das „Erlebnis“ auf, selbst in seinen Singspielen, die sicher am meisten Opfer an die Zeit und fast zu zahlreich sind, — hier kommen zunächst die beiden bedeutendsten „Erwin und Elmire“ und „Claudine von Villa Bella“ in Betracht — merkt man hier und da Persönliches. Ja gewiß, schon Andreas Gryphius ist individueller Poet, Günther und Bürger sind es fast zuviel, aber erst Goethe zeigt, wie die Dichtung beim großen Poeten mit Notwendigkeit dem Leben entwächst — und das Leben überwindet.

Für die litterarische Entwickelung der Zeit sind von Goethes (vollendeten) Jugendwerken doch zuletzt nur „Götz“ und „Werther“ epochemachend. „Werthers Leiden“, im Herbst 1774, regt nicht nur Deutschland, sondern die ganze Kulturwelt auf. Die deutsche Jugend, soweit sie Kraft und Leben in sich spürt, schart sich um den Frankfurter Doktor; wir sahen schon, wie er im Musenalmanach der Göttinger vertreten ist, nun erhält er auch näherstehende Genossen, die man sogar „Goethianer“ nennt. Sie werfen sich vor allem auf das Drama, Shakespeare, Gerstenbergs „Ugolino“ und eben der „Götz“ sind die Muster, soweit bei der subjektiven Willkür jedes Dichters von solchen überhaupt die Rede sein kann. Wo ist nun des großen Lessings Lebenswerk, wo sind die Dämme, die er mit solcher Mühe und Kunst gezogen? Doch, einer ist da, der dem Meister treu bleibt, der schon genannte Hainbunddichter Johann Anton Leisewitz aus Braunschweig (1752—1806), seit 1775 mit Lessing in seiner Vaterstadt in Verkehr. Er schickt in diesem Jahre ein Trauerspiel „Julius von Tarent“ (gedruckt 1776) zu einer Konkurrenz an den Schauspieler und Bühnenleiter Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg ein. Es erhält zwar den Preis nicht (den tragen Klingers denselben Stoff, den Brudermord, behandelnde „Zwillinge“ davon), begründet aber des Dichters Ruhm, um so mehr, als es sein einziges Werk bleibt. Otto Ludwig hat es charakterisiert — „Es erfreut hier die Natürlich-

keit und Wahrscheinlichkeit der Handlung, die durchsichtige Komposition, die treffliche Charakterzeichnung, die im besten Sinne geistreiche, fein abgewogene Sprache, die treffliche Schilderung der Seelenzustände" —, merkwürdigerweise aber spricht er nicht von dem augenscheinlichen Zusammenhang mit „Emilia Galotti". Immerhin ist doch auch Sturm- und Dranggeist in dem Drama; schon die Wahl des Stoffs und eine natürlichere Leidenschaft, als sie Lessings große Intriguentragödie hat, thun das deutlich dar. So ist der „Julius von Tarent" auf manche andere Sturm- und Drangdramen, vor allem die Schillers, von den „Räubern" bis zum „Don Carlos" eingeschlossen, von großem Einfluß gewesen. — Von Leisewitz abgesehen also, waren die Stürmer und Dränger Shakespearomanen, und sie haben in der Verachtung der Einheit der Zeit und des Ortes, ja, der Handlung so Kolossales geleistet, daß unseren Schuläſthetikern noch heute die Haare zu Berge stehen. Versetzt doch beispielsweise Lenz einmal, um eine seiner Personen ein „Ach" oder „Oh!" ausstoßen zu lassen, die Scene von Straßburg nach Armentières! Das war aber noch nicht einmal das Schlimmste; denn unter der Behauptung, die reine Natur und das volle Leben zu geben, brachte man die schrecklichsten Dinge aller Art auf die Bühne, und zwar in rohester naturalistischer Manier oder gar in entsetzlich forcierter und übertriebener Weise, in einem künstlichen Kraftstil, der mit Natur und Wahrheit nichts mehr gemein hatte. Aber das sind die ewigen Sünden der Jugend, und es wirkt beinahe etwas komisch, wenn das weise Alter in solchen Zeiten bei den jungen Poeten „Tiefe des Gehalts, entsprechende dichterische Gestaltungskraft und die Wünschelruthe sicheren Schönheitsgefühls" vermißt. Da müßte eben jeder Dichter ein Genie, ein Goethe sein, und das ist denn doch nicht zu verlangen. Etwas, und gar nicht so ganz wenig, haben die Lenz, Klinger und Maler Müller sicher auch, und eine gewisse Wahrheit liegt ja wohl in der Behauptung eines neueren Stürmers und Drängers: „Jugend bedeutet immer Kraft, Leidenschaft, Weite, Wärme, Bewegung; Alter: Enge, Kälte,

Sprödigkeit." Nur, daß eben auch schon die Jungen etwas sein müssen, und daß die Alten etwas bleiben können. — Jakob Michael Reinhold Lenz aus Seßwegen in Livland (1751—1792) ist vor allem noch als unglückseliger Schatten Goethes bekannt. Schon in Straßburg mit diesem zusammen, hat er sich ihm, der Fluch seines Lebens, in allem gleich gestellt und an ihn geklammert und ist darüber zu Grunde gegangen. Sein Talent wies ihn auf eine ganz andere Bahn als die Goethes: Er war zur Darstellung der Wirklichkeit berufen, die vor allem Treue der Beobachtung und künstlerische Ehrlichkeit verlangt; Lenz verdarb sie durch Dogmatismus und gesuchte Genialität und ward fratzenhaft. Doch leuchtet seine Begabung aus einzelnen Scenen und Charakteren seiner drei Hauptwerke „Der Hofmeister" (1774), „Der neue Menoza" und „Die Soldaten" (1776) entschieden hervor. In seinen „Lustspielen nach dem Plautus" gab er sogar eine der genialsten Umdichtungen humoristischen Charakters, die die deutsche Litteratur besitzt. Auch einzelne seiner lyrischen Gedichte und das Romanfragment „Der Waldbruder", „ein Pendant zu Werthers Leiden", können wenigstens fesseln. — Im vollen Gegensatz zu Lenz hat sich Friedrich Maximilian (von) Klinger aus Frankfurt am Main (1752—1831) „durchgearbeitet", obwohl gerade in ihm die Kraftrenommisterei am stärksten ausgebildet war. Sein Erstlingswerk hieß „Otto" und war eine Nachahmung des Götz; dann folgte „Das leidende Weib", in gewissem Betracht Klingers bestes Drama, darauf die „Zwillinge" (1775), die, wie schon erwähnt, den Schröder'schen Preis erhielten. Das ganz rasende „Sturm und Drang" (1776) gab der ganzen Periode den Namen; ziemlich gleichzeitig sind „Die neue Aria", „Simsone Grisaldo", „Stilpo und seine Kinder". Lustspiele, „Der Derwisch", „Die falschen Spieler" (angeblich auf die „Räuber" von Einfluß), schließen sich an, darauf historische Dramen wie „Konstantin", „Der Günstling", „Roderico", „Damokles", die nun ihrerseits von Schiller Einfluß erhalten, gemäßigt, aber kalt sind. Klinger

ist der treueste Rousseau-Schüler unter den Stürmern und Drängern und hat die Anschauung seines Meisters von der absoluten Gegensätzlichkeit von Natur und Kultur zur wahren Starrheit ausgebildet; dabei kommt er auch über die rationalistische Anschauung, daß Tyrannei und Pfaffentum jeden edlen Aufschwung in der Menschheit verhinderten, nicht hinaus und giebt in seinen späteren Romanen, von denen „Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt" (1791), die „Geschichte Raphaels de Aquilas", die „Geschichte eines Deutschen der neuesten Zeit", sowie der große Dialog „Weltmann und Dichter" (1798) genannt seien, nicht eben erfreuliche Bilder menschlichen Lebens, auch sie ziemlich starr und ohne wahrhaft lebendiges Detail. Es hat doch wohl auch sein langer Aufenthalt in Rußland, obschon er dort eine glänzende Carrière machte, zu der Düsterkeit seiner Anschauungen beigetragen. Als Charakter verdient Klinger allen Respekt (vergl. auch seine „Betrachtungen und Gedanken"), zum Dichter fehlte ihm freilich das Wesentliche, die Liebe zu den Dingen. — Die hatte Friedrich Müller aus Kreuznach (1750—1823), der Maler Müller, ganz gewiß; wenn er trotzdem, nicht gerade zu Grunde ging, aber doch noch verkümmerte, so lag das zum kleineren Teile an seiner Doppelbegabung, zum größeren wohl an dem Mangel nachhaltiger Kraft, einer gewissen spielerischen Beanlagung, die das Wachsen und Reifen ausschloß. Immerhin sind seine Werke bei weitem die erfreulichsten unter denen der Stürmer und Dränger; in Maler Müller steckt echte Volkstümlichkeit und große lyrische Begabung, die seinen Arbeiten reichen Stimmungsgehalt verleiht. Er beginnt mit Idyllen, übertrifft Geßner sofort und bringt in den antiken Stücken, besonders dem „Satyr Mopsus" und „Bacchidon und Milon", wahrhaft antike Lebensfülle und Heiterkeit, in den Heimatidyllen „Ulrich von Kostheim", „Die Schafschur", „Das Nußkernen" naive Deutschheit und Stimmungsromantik in meisterhafter Weise zum Ausdruck. Sein „Faust" (1778) hat eine bedeutende Scene, ist aber im Ganzen zu tumultuarisch, seine „Niobe" hat zwar kein dramatisches Leben,

aber wahrhaft neuklassischen Stil, strenge Formschönheit. „Genoveva“ (1780, gedruckt 1808) ist wohl doch sein bestes dramatisches Werk, ein richtiges Ritterschauspiel, gewiß „überfüllt“ aber im Einzelnen vielfach lebensvoll. Auch seine Lyrik („Heute scheid' ich, heute wandr' ich“) verdient Beachtung. — Lenz, Klinger und Maler Müller sind die bedeutendsten Stürmer und Dränger, unverschollen ist aber auch der Name des früh verstorbenen Heinrich Leopold Wagners aus Straßburg (1747—1779), der, mit Goethe bekannt, den diesem entlehnten Gretchenstoff zu einem Schauerstück „Die Kindesmörderin“ (1776) verarbeitete und gegen Nicolai die Strafschrift „Prometheus, Deukalion und seine Recensenten“ richtete, die man erst Goethe selber zuschrieb. Dagegen weiß man von Ludwig Philipp Hahn aus Trippstadt in der Pfalz (1746—1813) wenig mehr, obschon sein wildes Drama „Der Aufruhr zu Pisa“ (1776) einst Aufsehen erregte. Noch in demselben Jahre erschienen von ihm „Karl von Adelsberg“ und „Robert von Hohenecken“, die den Übergang zu dem theatermäßigen Ritterschauspiel bilden.

Auch die deutsche Bühne hatte nämlich der Sturm und Drang ergriffen, auch hier wurde der bis dahin herrschende Lessingsche Einfluß durchbrochen. Zwar, der einflußreichste Schauspieler dieser Zeit, Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg (aus Schwerin, 1744—1816), war nichts weniger als eine Sturm- und Drang-Natur, das bürgerliche Drama Lessingscher Richtung entsprach seinem Geschmack. Dennoch brachte er seit 1776 Shakespearesche Stücke, Hamlet, Othello, Macbeth, zum Teil freilich durch bürgerlichen Schluß entstellt, auf die Bühne und suchte sich auch von den Stücken der gährenden Genies anzueignen, was irgend möglich war. Immer aber veräußerlicht die Bühne, ihr genügen Kostüm und äußere Handlung statt wahren und vollen Lebens, und so sehen wir denn um diese Zeit in Anlehnung an Goethes „Götz“ das lärmende Ritterschauspiel aufkommen, das mit Harnisch- und Schwertgerassel und tönenden Kraftausdrücken dem Geschmack der großen Menge huldigt. Zwar, ein bißchen nationale Em-

pfindung, deutsche Freude am Waffenwesen und ritterlicher Biederkeit, spielt da mit — wie hätte sonst die Gattung so lange am Leben bleiben und noch in arger Karikatur ein naives Publikum hinreißen können? Auch sind unter den ersten Verfassern von Ritterschauspielen ein paar theatralische Talente. So Joseph August Graf Törring aus München (1753—1826), der erste Bayer unter den deutschen Dichtern nach sehr langer Zeit, der zuerst einen „Kaspar der Thorringer" und dann eine „Agnes Bernauer" schrieb, die noch Otto Ludwig, freilich ein bißchen in Opposition zur Hebbel'schen, warm lobt. Wir wollen uns doch auf die Wiedergabe der Worte „alles solid, natürlich, wenn auch hausbacken" beschränken. Ebenso berühmt wie diese „Agnes Bernauer" wurde der „Otto von Wittelsbach" von Joseph Marius von Babo aus Ehrenbreitstein (1756—1822), den Kurfürst Karl Theodor von Mannheim nach München mitnahm und zu seinem Intendanten machte. Von Babos sonstigen ernsten Stücken sind noch „Die Römer in Teutschland" und „Die Strelitzen" bemerkenswert. Er schrieb auch Lustspiele. Als dritter Ritterschauspieldichter mag dann noch der Mannheimer Jakob Maier mit dem „Sturm von Boxberg" und „Fust von Stromberg" genannt werden, dem Schiller (freilich da keine volle Autorität) Zeit- und Lokalfarbe nachrühmt. Dieser selber schließt sich dann auch hier an; denn von dem Ritter- zu seinem Räuberdrama war nur ein Schritt, der Geist, der in Schillers Erstlingswerk lebt, ist auch nicht mehr ganz der jugendlich-frische des ersten Sturmes und Dranges. Aber Schiller brachte ein Neues, das politisch-revolutionäre Pathos, von dem höchstens bei Klinger eine Spur ist, in das Sturm- und Drangdrama hinein, und dann erwies er sich allen dramatischen Talenten der Zeit an Theatergenie und weiterhin auch als Persönlichkeit überlegen. Mit Schiller hat übrigens die nachdrängende jüngere Generation den litterarischen Schauplatz betreten (zehn Jahre bedeuten in Sturm- und Drangzeiten außerordentlich viel), und so wollen wir es hier bei kurzer Erwähnung bewenden lassen.

Völlig die Bühne beherrschen konnte das Ritterschauspiel natürlich nicht, auch mußte sich selbstverständlich bald eine Reaktion auf dasselbe zeigen, und diese trat denn allerdings in einer Neubelebung des bürgerlichen Dramas hervor. Freilich, von Lessingschem Geist war in diesem nun nicht viel mehr zu spüren, „der Überspannung folgte," wie sich ein Litteraturhistoriker ausdrückt, „die Erschlaffung, die sich in der weichlichen Darstellung bürgerlicher Jammer- und Schauerscenen gefiel." Otto Heinrichs, Freiherrn von Gemmingen (aus der Pfalz, 1753—1836) „Deutscher Hausvater", der das Thema der Heirat zwischen Graf und Bürgertochter behandelt, eröffnete 1780 die Reihe dieser Stücke; gleichzeitig erschien mit kolossalem Erfolg des Schauspielers Gustav Friedrich Wilhelm Großmanns „Nicht mehr als sechs Schüsseln", das zuerst „Maitressenwirtschaft, Camarilla, Gewaltthätigkeit und Bestechlichkeit der Beamten" auf die Bühne brachte oder, wie Goethe sich ausdrückt, als Leckerbissen einer Pöbelküche dem schadenfrohen Publikum auftischte. „Von dieser Zeit an," fährt Goethe fort, „wählte man die theatralischen Bösewichter immer aus den höheren Ständen; doch mußte die Person Kammerjunker oder wenigstens Geheimsekretär sein, um sich einer solchen Auszeichnung würdig zu machen. Zu den allergottlosesten Schaubildern aber erkor man die obersten Chargen und Stellen des Hof- und Civiletats im Adreßkalender, in welcher vornehmen Gesellschaft dann doch noch die Justitiarien, als Bösewichter erster Instanz, ihren Platz fanden." Man wird fast an die Anklagelitteratur unserer Zeit erinnert, nur daß jetzt im demokratischen Zeitalter auch simple ostelbische Barone, Bankiers, Pastoren und Schuldirektoren zu den Ehren der „Theaterfähigkeit" gelangen. Ganz genau stimmt es auch zu unserer Zeit, daß neben jenen bürgerlichen Dramen eine meist aus Übersetzungen hergestellte, ziemlich gemeine Lustspiellitteratur stand. Der große Schroeder selber, der mit dem „Vetter von Lissabon" auch dem rührenden Familiendrama seinen Zoll abtrug, Brandes, ebenfalls Schauspieler, Bretzner und Jünger waren die Lieblingsautoren der Zeit, um dann von Iffland und Kotzebue, den

Bühnengrößen unſeres klaſſiſchen Zeitalters, in den Schatten geſtellt zu werden.

Faſt genau ſo wie die Entwicklung des Dramas verläuft die des Romans. Er beginnt im Sturm- und Drangzeitalter, nachdem man ſich vorher noch mit der „Inſel Felſenburg“ und etwa noch der „Schwediſchen Gräfin“ beholfen, eine Lieblingsgattung der Autoren wie des Publikums zu werden. Das Muſter Richardſons war nun doch im Ganzen überwunden, obſchon des ſchon erwähnten Hermes' „Sophiens Reiſe“ erſt 1770 erſcheint und Sophie Laroches, der Begründerin des deutſchen Frauenromans, „Fräulein von Sternheim“ (1771) noch die Prüfungen eines Weibes und deſſen „Richardſonſchen Heroismus“ darſtellt. Mehr und mehr wird der Einfluß der engliſchen Humoriſten mächtig, die Johann Joachim Chriſtoph Bode in Hamburg (aus Braunſchweig, 1730—1793) vortrefflich überſetzt: 1768 erſcheint Sternes „Yoriks empfindſame Reiſe“, 1774 „Triſtam Shandy“, 1776 Goldſmiths „Dorfprediger von Wakefield“ u. ſ. w. Die großen Vorzüge der engliſchen Romane beſtanden in der Originalität ihrer Charaktere, der Natürlichkeit ihrer Verhältniſſe und dem Humor ihrer Darſtellung, und alles das verſuchten ſich nun die Deutſchen anzueignen, entgingen aber auch der namentlich bei Sterne mit jenen Vorzügen verbundenen Schwäche, dem übertriebenen Subjektivismus, nicht. Dieſen bemerken wir ſchon bei dem erſten unſerer deutſchen Humoriſten, bei Theodor Gottlieb von Hippel aus Gerdauen in Oſtpreußen (1741—1796), der in manchem Betracht kein unwürdiger Genoſſe ſeiner großen Landsleute Kant, Hamann, Herder iſt, aber, eine ausgeprägte Sonderlingsnatur, zu unverrückbaren Anſchauungen und wahrhaft künſtleriſcher Darſtellung nicht gelangt. Er beginnt mit Luſtſpielen, von denen „Der Mann nach der Uhr“ in der „Hamburgiſchen Dramaturgie“ beſprochen iſt, giebt dann „Freimaurerreden“ und darauf „Geiſtliche Lieder“ heraus, wird aber erſt durch ſeine Schrift „Über die Ehe“ bekannter und veröffentlicht 1778/81 ſein Hauptwerk, die „Lebensläufe in aufſteigender Linie“, die zwar kein eigentlicher Roman, aber

reich an Porträts nach dem Leben und geistreichen Reflexionen sind und wenigstens in der Geschichte Wilhelminens, die noch heute anzieht, auch Natur und Poesie enthalten. Weniger bedeutend ist sein zweiter Roman „Kreuz- und Querzüge des Ritters A bis Z" (1793/94). Man wird Hippel nie zu den eigentlichen Sturm- und Drangleuten zählen, er wurzelt zunächst noch im Pietismus, huldigt dann im Leben den praktischen Tendenzen der Aufklärung, ist aber auch wieder ein Geistesverwandter Hamanns und hat auf staatlichem und sozialem Gebiet (Emancipation der Weiber!) fast noch revolutionärere Ideen wie dieser auf dem religiösen und ästhetischen. Alles in allem eine äußerst merkwürdige Persönlichkeit, die aber etwas abseits vom geraden Wege unserer Litteraturentwicklung liegt. — Lichtenberg, den wir schon erwähnten, und der sich nach gewissen Seiten mit Hippel berührt, hat seinen Roman im englischen Stile bekanntlich nicht geschrieben, ist ja auch ein zu klarer Geist, als daß er in der Sturm- und Drangbewegung eine andere Rolle als die ihres Gegners hätte spielen können. Sein Landsmann, Johann Heinrich Merck aus Darmstadt (1741—1791), Goethes mephistopheliſcher Mentor, hatte den nämlichen klaren Kopf und wies, wie Lichtenberg, den Dichter vor allem auf die Wirklichkeit hin, aber er begriff besser als dieser, daß doch nicht die bloße Beobachtung den Dichter mache, sondern das dichterische Gefühl. „Das innige Gefühl des Verfassers," schreibt er über Goethes „Werther" und allen deutschen Dichtern künftiger Zeiten ins Stammbuch, „womit er die ganze, auch die gemeinste ihn umgebende Natur zu umfassen scheint, hat über alles eine unnachahmliche Poesie gehaucht; er sei und bleibe allen unseren angehenden Dichtern ein Beispiel der Nachfolge und Warnung, daß man nicht den geringsten Gegenstand zu dichten und darzustellen wage, von dessen wahrer Gegenwart man nicht irgendwo in der Natur einen festen Punkt erblickt habe, es sei nun außer uns oder in uns. Wer nicht den epischen und dramatischen Geist in den gemeinsten Scenen des häuslichen Lebens erblickt, der wage sich nicht in die ferne

Dämmerung einer idealischen Welt, wo ihm die Schatten von nie gekannten Helden, Rittern, Feen und Königen nur von weitem vorzittern. Ist er ein Mann und hat er sich seine eigene Denkart gebildet, so mag er uns die bei gewissen Gelegenheiten in seiner Seele angefachten Funken von Gefühl und Urteilskraft durch seine Werke hindurch wie helle Inschriften vorleuchten lassen; hat er aber nicht dergleichen aus dem Schatze seiner eigenen Erfahrungen aufzutischen, so verschone er uns mit den Schaubroten seiner Maximen und Gemeinplätze." Merks eigene Erzählungen „Die Geschichte des Herrn Oheim", „Eine Landhochzeit", „Lindor, eine bürgerlich deutsche Geschichte", „Herr Oheim der Jüngere" nennt Hettner, etwas übertreibend, „in ihrer Art klassische Novellen von unveraltbarer Kraft".

Mit dem „Werther" war der deutsche Roman inzwischen selbständig geworden, ja, alles weit übertroffen, was die Weltlitteratur auf diesem Gebiete besaß. So reicher poetischer Gehalt in so geschlossener Kunstform war bis dahin unerhört und ist auch seitdem nicht wieder hervorgetreten. Über die Nachahmungen des Meisterwerks, von denen Johann Martin Millers schon erwähnter „Siegwart, eine Klostergeschichte" (1776) die erfolgreichste, weil thränenseligste war, braucht man kaum ein Wort zu verlieren, wohl aber sind einige Werke zu erwähnen, auf die etwas vom Geiste, wenn auch nicht die Form „Werthers" überging. Da steht Johann Heinrich Jungs (genannt Stilling) „Lebensgeschichte", die seit 1777 in ihren einzelnen Teilen („Heinrich Stillings Jugend", „Jünglingsjahre", „Wanderschaft" u. s. w.) hervortrat, obenan; sie ist in manchem Betracht unser deutsches Seitenstück zu Rousseaus ziemlich gleichzeitigen „Confessions" und äußerst reich an poetischen Scenen und Stimmungen, die denn doch mehr als bloßes Erlebnis, unzweifelhaft dichterisch geschaut sind. Jung-Stilling (aus Grund im Nassauischen, 1740—1817) schrieb außerdem noch eine Reihe von Romanen und Schriften zur Geisterkunde; selbst die entschiedenen Aufklärer geben zu, daß ihn „seine Neigung zur Schwärmerei und zum Pietismus nie lieblos machte", was,

nebenbei bemerkt, auf höchst merkwürdige Anschauungen über den Pietismus im allgemeinen bei diesen Leuten schließen läßt: eher erwartete man einen solchen Ausspruch doch gelegentlich der Aufklärung. — Aus pietistischen Kreisen wie Jung stammte auch Karl Philipp Moritz, zu Hameln geboren (1757—1793), und er hat Bilder aus dem Leben der Stillen im Lande geliefert, die ganz bedeutend weniger erfreulich sind als die Jungs. Moritz war aber ein unglücklicher Charakter, und er schaute nicht mit Dichteraugen, sondern mit denen des Psychologen. So heißt sein berühmter „Anton Reiser" (1785—90) denn auch psychologischer Roman, und sein Wert beruht auf dem äußerst reichen Material zur Charakteristik der Seelenstimmungen der Sturm- und Drangzeit, während der poetische Gehalt unbedeutend ist. Weit eher als Stillings „Leben" kann dies Werk eine Selbstbiographie heißen, die außerordentlich genaue Erinnerung ist hier das Wesentliche. Moritz schrieb außerdem noch „Andreas Hartknopf" und dazu die Fortsetzung „Andreas Hartknopfs Predigerjahre", Werke, in denen auch Erinnerungen stecken, und gab interessante Reisebücher (England, Italien), sowie ästhetische Schriften heraus. Zu voller Klärung ist er nicht gediehen.

Zur Charakteristik der Sturm- und Drangepoche können auch die beiden Romane Friedrich Heinrich Jacobis aus Düsseldorf (1743—1819), des jüngeren Bruders Johann Georg Jacobis, „Eduard Allwills Briefsammlung" (1774/75) und „Woldemar" (1779) dienen, doch ist der Sturm und Drang selber nicht in ihnen, sondern nur Jacobis Reflexion über die Originalgenies. Allwill soll direkt ein Porträt Goethes sein, aber sicherlich hätte der Dichter hier ausrufen dürfen: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir." Im übrigen ist der darstellerische Wert der beiden Werke fast gleich Null, und was die Gesinnungen und Theorieen anlangt, so sieht man überall, daß Jacobi ein „Halber" war, wie er sich denn auch sein Leben lang, zwischen den philosophischen und litterarischen Gegensätzen der Zeit hin- und herschwankend und allezeit ver-

mitteln wollend, erwiesen hat. — Da war sein Freund Johann Jakob Wilhelm Heinse (aus Langenwiesen bei Ilmenau, 1749—1803) ein anderer Kerl, er wagte wenigstens, etwas ganz zu sein, wenn auch dieses etwas nicht gerade sonderlich erfreulicher Natur ist. Heinse ist der vielleicht bedeutendste Vertreter glühender Sinnlichkeit und nackter Lüsternheit in unserer Litteratur, zunächst ein Schüler Wielands, dann unter dem Wehen des Sturm- und Dranggeistes über ihn hinauswachsend. Seine „Kirschen", eine Erzählung in Versen nach Dorat, sind einfach gemein und hätten als Honorar eine Tracht Prügel verdient gehabt; schon „Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse" (1774) aber, der Roman Heinses, der am meisten unter dem Einflusse Wielands steht, um dann seinerseits den alten Meister wieder bei seinem „Aristipp" anzuregen, bringt es zu poetischer Sinnlichkeit, so deutlich er auch die geile Phantasie seines Verfassers (beispielsweise kommen Fische vor, die badenden Damen im Elysium durch bloße Berührung Wollustgefühle erregen) verrät. Heinses Hauptwerk ist der „Ardinghello oder die glückseligen Inseln" (1787), die Frucht seiner italienischen Reise, ein Roman, der zu dem Gesamtbilde des Sturmes und Dranges eine Reihe nicht unwichtiger Züge liefert. Der Held Ardinghello ist der Typus des genialen Kraftmenschen, wie ihn die Erotiker aller Zeiten träumten; alle Weiber fallen ihm zu, und der Idealstaat der glückseligen Inseln im Ägäischen Meere wird in der Hauptsache nur gegründet, damit alle Geliebten des Helden mit ihm leben können. Dabei wird nun aber der Eindruck durchs Leben stürmender Kraft in der That hervorgebracht, und diese Kraft zugleich nicht als rohe Natur, sondern als aufs höchste „ästhetisiert" geschildert. Allerdings fallen die zahlreichen vortrefflichen Beschreibungen von Kunstwerken, die der „Ardinghello" enthält, aus dem Rahmen der Handlung des Romans, aber zu dem in ihm herrschenden Geiste stimmen sie. Auch die Natur wußte Heinse, eigene Reiseeindrücke benutzend, vortrefflich zu seinem Helden zu stimmen. Wer den Totaleindruck des Werkes wiedergeben soll, wird freilich sagen müssen, daß das „Leben in

Schönheit", auf dessen Darstellung Heinse ohne Zweifel ausgeht, seine ganz bedenkliche Kehrseite hat; immerhin ist der „Ardinghello" unser erster echter italienischer und Renaissanceroman — nur A. G. Meißners im Stoff verwandte „Bianca Capello" ist ihm vorausgegangen —, und sein Held ist seitdem immer wieder aufgetaucht, bei der Romantik, zu der Heinse überhaupt überleitet, beim jungen Deutschland, vor allem auch bei der Moderne, Sudermann und Genossen. Unbedeutender und auch kalt lüsterner als der „Ardinghello" ist „Hildegard von Hohenthal", in der über die Musik genau so viel gesprochen wird wie im „Ardinghello" über bildende Kunst, ja, die Geschichte noch weniger zu ihrem Recht kommt. In der „Anastasia oder über das Schachspiel" fällt sie dann ganz weg. Viel schöne Schilderungen von Kunstwerken finden sich auch in den Briefen Heinses an Gleim und Jacobi, er war unbedingt einer der ersten Kunstkenner seiner Zeit und verstand mit Worten anschaulich zu machen. So hat er zum Verständnis nicht bloß der großen Italiener, sondern auch des Rubens sehr viel beigetragen, ebenso auch auf Gluck energisch aufmerksam gemacht. Uns ist doch im Ganzen ziemlich unbehaglich bei Heinse, wo er Natur sah, sehen wir Überkultur und finden es höchst bezeichnend, daß der Dichter als Hofrat und Bibliothekar eines geistlichen Hofes starb. Das war der Boden, auf dem solche Naturen gediehen.

Die Zahl der Romane stieg seit dem Jahre 1773 ganz ungeheuer, in etwas mehr als zwanzig Jahren sollen über sechstausend Stück gedruckt worden sein. Zum erstenmal berührte nun der deutsche Roman alle Verhältnisse des Lebens und stellte sich natürlich auch in den Dienst von Tendenzen. Dabei wurde im allgemeinen der Typus des englischen Wirklichkeitsromans festgehalten und nach humoristischer oder doch komischer Wirkung gestrebt. Bedeutendere Leistungen waren sehr selten: Außer Musäus' und Nicolais Produkten sind etwa zu erwähnen des wahnsinnig gewordenen Johann Karl Wezels (aus Sondershausen, 1747—1819) „Lebensgeschichte Tobias Knauts des Weisen" (1773) und „Hermann und Ulrike", Johann Gottlieb

Schummels (aus Seitendorf, Schlesien, 1748—1813) „Spitzbart, eine komitragische Geschichte für unser pädagogisches Jahrhundert“ (1779), Johann Gottwert Müllers von Itzehoe (aus Hamburg, 1744—1828) „Siegfried von Lindenberg“ (1779), des berühmten Verfassers von „Über den Umgang mit Menschen“, Adolf Franz Friedrichs, Freiherrn von Knigge (aus der Nähe von Hannover, 1752—1796) „Der Roman meines Lebens“ (1781). Immer mehr sank die Komik dieser Romane zur Gemeinheit hinab. Als von verwandtem, wenn auch durchweg harmlosem Geiste getragen, zum Teil wirklich drastischer Komik voll erscheint Karl Arnold Kortums (aus Mülheim an der Ruhr, 1745—1824) noch immer vielgelesene „Jobsiade“ (1784). Dagegen sind die auch einst vielbeliebten „Schwänke“ und anderen komischen Werke August Friedrich Langbeins (aus Radeberg bei Dresden, 1757—1835) meist sehr bedenklich. Neben dem Tendenz- und komischen Roman kam dann auch, dem Familiendrama entsprechend, der weichliche Familienroman auf, und ziemlich gleichzeitig stellte sich der dem Ritterschauspiel verwandte Ritter-, Räuber- und Gespensterroman ein. Die „Blüte“ dieser Gattungen fällt mit der unserer klassischen Dichtung genau zusammen.

Auf die deutsche Wissenschaft hat der Sturm und Drang zunächst kaum unmittelbar eingewirkt, in ihr blieb einstweilen der Geist der Aufklärung noch herrschend, die anregende Thätigkeit eines Hamann und Herder brachte erst viel später Früchte. Wir wissen jetzt zwar sehr wohl, daß der große Rationalist Immanuel Kant aus Königsberg, geboren am 22. April 1724, gestorben am 12. Februar 1804, der schon mit einunddreißig Jahren das geniale Werk „Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels“ veröffentlicht hatte, nichts weniger als Fleisch vom Fleische und Geist vom Geiste der Aufklärung war und finden in seinen „Träumen eines Geistersehers“ (1762) eine Gedankenwelt, die unendlich weit über diese hinauswies, ja, vielleicht auch eine Art Sturm und Drang, aber, wenn auch schon in der (lateinischen) Inauguraldissertation „Von der Form und den Prinzipien der Sinnen- und Verstandeswelt“ (1770)

ein Teil der neuen „kritischen“ Anschauungen des Philosophen zu Tage trat, während der ganzen Sturm- und Drangperiode, noch bis in die Mitte der achtziger Jahre hinein ahnte kein Mensch in Deutschland, was für ein „Revolutionär der Geisteswelt“ dort oben am Pregel hause. Das Zeitinteresse ging einstweilen überhaupt viel mehr auf praktische als auf theoretische Fragen, und so waren es namentlich die Fragen der Pädagogik, die nach der Anregung Rousseaus die deutschen Gemüter in Flammen setzten. Als erster Schüler Rousseaus trat Johann Bernhard Basedow aus Altona (1724—1790) auf, der 1774 sein „Elementarwerk“ veröffentlichte und das Philanthropin zu Dessau gründete, trotz seiner Rousseaujüngerschaft ein so guter Aufklärer wie nur irgend einer. Das blieb auch Joachim Heinrich Campe aus dem Braunschweigischen (1746—1818), der in dieser Zeit seine beiden berühmten Jugendbücher „Robinson der jüngere“ (1779) und „Die Entdeckung von Amerika“ (1781) schrieb und sich später sprachlichen Arbeiten zuwandte. Ob er wirklich lieber die Braunschweiger Mumme erfunden als alle Tragödien von Äschylus bis Shakespeare gedichtet haben wollte, lasse ich dahingestellt. Als Sprachforscher Verdienste erwarb sich auch, lange vor Campe, Johann Christoph Adelung aus der Nähe von Anclam (1732—1806) — alle beide waren vom Geiste Herders noch nicht berührt und wußten nichts von der geschichtlichen Entwicklung der Sprache. Dagegen ist der Herder befreundete große klassische Philolog dieser Zeit, Christian Gottlob Heyne zu Göttingen (aus Chemnitz, 1729—1812), durchaus von dem neuen Geiste erfüllt. „Getragen von den mächtigen Anregungen Lessings und Winckelmanns, Herders und Woods setzte Heyne den Nerv und den Kern aller wissenschaftlichen Altertumsbetrachtung in das künstlerisch Ästhetische. . . . Und Heyne zuerst erkannte, daß die Mythologie nicht, wie noch immer die allgemeine Annahme war, nur ein von Dichtern willkürlich erfundenes Fabelwesen sei, sondern die naturwüchsige und in sich notwendige Sprache und Anschauung der kindlich sinnenfrischen Volksphantasie.“ Von großem Einfluß war Herder

auf den Orientaliſten Johann Gottfried Eichhorn in Göttingen, der die bibliſchen Urkunden zuerſt rein litteraturhiſtoriſch behandelte, dagegen geriet er mit dem bedeutendſten Hiſtoriker dieſer Zeit, mit Auguſt Ludwig (von) Schlözer aus dem Hohenloheſchen (1735—1809), in einen heftigen Streit. Schlözer ſtand unter dem Einfluſſe der Voltaire, Gibbon und Robertſon und hat unzweifelhaft die Geſchichte in Deutſchland erſt zur Wiſſenſchaft erhoben („Vorſtellung der Univerſalhiſtorie" 1772), aber dem „exakten" Forſcher war es, wie ſo vielen ſeiner Art, nicht gegeben, die Fülle und Weite der Herderſchen Ideen zu würdigen. Schlözer war durch ſeinen „Briefwechſel" und ſeine „Staatsanzeigen" auch einer der einflußreichſten Journaliſten ſeiner Zeit. — Den Verſuch, in der Geſchichte auch das Kulturleben der Nation zu behandeln, hat zuerſt der Wiener Profeſſor Michael Ignaz Schmidt in ſeiner „Geſchichte der Deutſchen" (1778) gemacht. Als Biograph iſt Helfrich Peter Sturz aus Darmſtadt (1737—1779) mit ſeinen „Erinnerungen aus dem Leben des Grafen Joh. Hartwig Ernſt von Bernſtorff" wichtig. Er ſchrieb auch intereſſante „Briefe eines Reiſenden" aus England und Frankreich und gilt überhaupt als muſterhafter Proſaiker. Ein berühmter Forſchungsreiſender und Reiſebeſchreiber dieſer Zeit war Carſten Niebuhr aus Lüdingworth im Lande Hadeln (1733—1815), der Vater Barthold Georgs, der Arabien und die benachbarten Länder beſuchte. Ihn übertrifft als Darſteller unendlich weit Johann Georg Forſter aus Naſſenhuben bei Danzig (1754—1794), der die Cookſche Weltumſegelung in den Jahren 1772—1775 als Begleiter ſeines Vaters, des Naturforſchers Johann Reinhold Forſter, mitmachte. Seine „Reiſe um die Welt", 1777 engliſch, 1779 deutſch erſchienen, gilt noch heute als Meiſterwerk, hier iſt der echte naturvolle und naturfrohe Geiſt des Sturmes und Dranges, völlig ſchlackenfrei. Forſter hat darauf noch 1790 ein zweites klaſſiſches Werk „Die Anſichten vom Niederrhein" herausgegeben, auch zuerſt Kalidaſas „Sakuntala" überſetzt. Er iſt dann in idealer Schwärmerei tief in die Wirren der franzöſiſchen Revolution geraten

und daran wie an häuslichem Unglück — ſeine Frau Thereſe war eine Tochter Heynes — zu Grunde gegangen.

Man hat den deutſchen Sturm und Drang überhaupt als einen Vorläufer der großen franzöſiſchen Revolution bezeichnet. Ganz gewiß, eine revolutionäre Bewegung iſt er, und das Evangelium Rouſſeaus bildet ohne Zweifel ein Bindeglied zwiſchen beiden Bewegungen, aber ebenſo ſicher iſt, daß man in Deutſchland bei dieſem Evangelium mehr an den „Emil“ und die „Neue Heloiſe“, in Frankreich mehr an den „Geſellſchaftsvertrag“ dachte, und daß ſo tieferer Kern und Ziel der Bewegung hier und dort völlig verſchieden waren: Der franzöſiſche Romane erſtrebte ſoziale Gleichheit, wo der germaniſche Deutſche individuelle Beſonderheit oder Freiheit verlangte. Befreiung des deutſchen Lebens, Befreiung des Individuums aus den Banden der aufkläreriſchen Verſtandesdürre und äußerlichen Tugendmoral, das war die große Aufgabe des Sturmes und Dranges, und ſo ſchließt er ſich unmittelbar an das Werk der Reformation an, ſetzt es fort. Damit ſtimmt es auch, daß er bei vielen ſeiner hervorragendſten Geiſter, nicht bloß bei Hamann, Herder und Claudius, auch bei Goethe einen religiöſen — man nehme das Wort einmal nicht dogmatiſch! — Charakter annahm: Die deutſche Seele empört ſich eben immer wieder einmal gegen die Nüchternheit und bloße Nützlichkeit der Dinge, ſie will die Welt farbig und weit und tief ſchauen und ihr Beſtes an ſie hingeben — das würde ſich, nebenbei bemerkt, auch dann nicht ändern, wenn der liebe Gott, nach dem Wunſche unſerer modernen Titanen, einmal wirklich abgeſetzt ſein und alle kirchlichen Inſtitutionen in die hiſtoriſche Rumpelkammer gewandert ſein ſollten, wir Deutſchen behalten ewig ein Reſtchen von „Transcendenz“ — und es iſt unſer Beſtes und Stärkſtes. Nun wird nicht zu leugnen ſein, daß der Sturm und Drang auch eine Art demokratiſcher Tendenz hat, es ſind ja weſentlich Söhne des Volks, die ihn tragen, Bruder Stolberg muß ſich den Bruder Voß ſchon gefallen laſſen und Bruder Goethe den Bruder Lenz, aber

das Ideal des „Originalgenies“ ist ohne Zweifel kein plebejisches, und mag Roheit und Verwilderung immerhin nicht ausbleiben, sie sind doch eben nur Zerrbilder der Kraft, die durchaus als Göttliches gefaßt wird. Später, als der Sturm und Drang — bei Schiller — politisch wird, wird er nur um so idealistischer und beabsichtigt nichts Geringeres, als alles Unrecht aus der Welt zu schaffen. So durchdringt die Bewegung in der That die besten Geister des deutschen Volkes, exaltiert sie zum Teil, macht sie auch unglücklich, aber der große Erfolg, daß das deutsche Leben im Ganzen freier, reicher, fruchtbarer an eigentümlichen Erscheinungen und tieferem Gehalt wird, bleibt nicht aus. Es giebt doch schwerlich geistig bewegtere Jahrzehnte in der deutschen Geschichte als die von 1760—1790. Freilich, auf das profanum vulgus wirkt der Sturm und Drang nicht sonderlich günstig, das deutsche Philisterium, im Kerne, wie bis auf diesen Tag, durchaus aufklärerisch gesinnt, schafft sich, nachdem es zuerst die Empfindsamkeitsmode mitgemacht, unter seinem Einflusse zu einem guten Teil zu seinem dürren Verstand eine wüste Phantasie und eine laxe Moral an, und so erleben wir das Schauspiel, daß neben unserer reinsten klassischen Dichtung die verkommenste Unterhaltungslitteratur steht, die sich denken läßt. Da spielt aber auch das Gesetz der sich berührenden Extreme mit, und zum Teil erklärt es sich aus den politisch verrotteten Verhältnissen unseres deutschen Vaterlandes. Wir wollen nicht unterlassen festzustellen, daß die Aufklärungshauptstadt Berlin auch in der Unsittlichkeit an der Spitze marschierte. Schon in den letzten Regierungsjahren Friedrichs des Großen wurden die Zustände dort grauenhaft.

Es versteht sich von selbst, daß weder ein Volk noch ein Individuum den Zustand des Sturmes und Dranges sehr lange auszuhalten vermögen. Setzen wir das Jahr 1767 als das des Hervortretens der ersten Anzeichen, 1773 als das des Ausbruchs, so kann man 1781 als das des Auftretens der zweiten Generation, die der ersten, um etwa ein Jahrzehnt jünger, allezeit nachzurücken pflegt (man kann das auch bei allen späteren

Bewegungen nachweiſen, die dritte Generation iſt dann wieder „frei“ und tritt ſchon in Oppoſition), und 1786, das Jahr des Todes Friedrichs des Großen und der Reiſe Goethes nach Italien, als das Ende des Sturmes und Dranges bezeichnen. Eine große Anzahl bedeutender Werke war geſchaffen worden, und man hätte ſich nicht wundern dürfen, wenn jetzt die deutſche Produktionskraft auf lange Zeit hinaus erſchöpft geweſen wäre. Glücklicherweiſe waren aber — nicht in jedem Sturm und Drang geſchieht das — ſchöpferiſche Individualitäten erſten Ranges hervorgetreten, und deren Entwicklung ging nun ruhiger, aber doch kräftig fort, zum ſtürmiſchen Jünglingsalter geſellte ſich das klarbewußte Mannesalter. Freilich, man hatte jetzt zu erfahren, daß es Menſchenlos iſt, einen Teil ſeiner Gaben verkümmern zu laſſen, man mußte, um ein feſtes Verhältnis zur Welt zu gewinnen, wie es der Mann bedarf, zu einem guten Teil die Berechtigung deſſen, was man früher bekämpft hatte, erkennen und eingeſtehen, mußte die klaffenden Gegenſätze zu verſöhnen verſuchen, um einen höheren Standpunkt zu gewinnen. So kam nun auch die Aufklärung wieder zu ihrem Recht, aber doch in einer viel höheren und edleren Form, eben in der des Kantſchen Rationalismus, im Bunde mit einer Ethik, die in ihrer edlen Strenge die alte Nützlichkeitsmoral in Grund und Boden verdammte, ſo ward die alte wilde Leidenſchaft und Naturſehnſucht zu heiterer Schönheitsfreude gedämpft, kurz, aus allen Einzelſtrebungen der vergangenen Tage das Ideal der Humanität geſchaffen, der nichts Menſchliches fremd iſt, die über der den „Wahn“ vernichtenden Arbeit des ſcharfen Verſtandes doch die Bedürfniſſe des Herzens nicht vergißt, und wenn ſie auch von der allgemeinen Beglückung der Menſchheit träumt, doch zugleich auch die höchſten Anforderungen an dieſe Menſchheit ſtellt. Ja gewiß, der neue Goethe ließ Lavater fallen, aber mit Nicolai föhnte er ſich darum nicht aus, Schiller war unzweifelhaft ein geborner Rationaliſt, dennoch träumte er von der äſthetiſchen Erziehung des Menſchengeſchlechts. Man wird immerhin zugeben müſſen, daß die neue Entwicklung poetiſch in manchem

Betracht hinter der des Sturmes und Dranges zurücksteht; vor allem ging der nationale Charakter der Dichtung, der durch jenen erreicht war, zu einem guten Teil wieder verloren, der Grăcismus Lessings und Winckelmanns tauchte wieder auf und wurde bis auf weiteres herrschend. Aber auch dazu war die tiefere Notwendigkeit vorhanden: Es ist ein Gesetz, daß jede gewaltsam unterbrochene Bewegung, wenn sich die Fluten verlaufen haben, wieder aufgenommen wird, und wenn man auch gewiß zu weit geht, die ganze deutsche Entwicklung seit der Reformation als von der Tendenz des Ausgleichs zwischen deutschem und antikem Geist beherrscht aufzufassen, einmal konnte doch wohl auch eine deutsche Renaissance eintreten, ja, sie mußte eintreten, sobald die alte germanische Schönheitssehnsucht das griechische plastische Schönheitsprinzip erfaßt hatte. Das war nun in dem größten Schöpfergeist der Zeit der Fall, und die Weltzustände begünstigten die Flucht zu den fremden Göttern. Was aber unsere Väter schlechtweg Klassik nannten, nennen wir heute bereits Klassizismus und sehen in ihm, obgleich wir seine Notwendigkeit nicht leugnen, doch auch ein geniales Experiment unserer beiden größten Dichter — wenn man will, die Vollendung eines Gebäudes, das als gotischer Dom angelegt war, im Renaissancestil. Und wir hoffen, daß einst, nach Jahrhunderten, der Mann kommt, der das Werk seiner ursprünglichen Anlage nach ausbaut — einstweilen freilich haben wir froh zu sein, daß es unter Dach und Fach ist; auch wird von den alten Baumeistern manches, vor allem der doch wesentlich gotische Turm des „Faust“ beizubehalten sein.

Goethe, zu dem wir nun zurückzukehren haben, war im Herbst des Jahres 1775 auf Einladung des eben zur Regierung gelangten Herzogs Karl August nach Weimar gekommen. Damit ward diese kleine deutsche Residenz der Mittelpunkt der deutschen Litteratur. Bereits Karl Augusts für ihn während seiner Unmündigkeit regierende Mutter Anna Amalia hatte einige Dichter in die Ilmstadt gezogen, zuerst das Landeskind Musäus, dann Wieland; auch waren in der Weimarischen Hofgesellschaft einige

poetisch angelegte Naturen, Karl Ludwig von Knebel, der eben die Bekanntschaft Karl Augusts mit Goethe vermittelt hatte, und Friedrich Hildebrand von Einsiedel. Goethe bewirkte sofort die Berufung Herders, und so fand sich der Weimarische Musenhof allmählich zusammen. Man hat in neuerer Zeit Goethes Übersiedlung nach Weimar, der Kleinstadt, seinen Eintritt in die Weimarer Hofgesellschaft und noch mehr das Zurücktreten seiner dichterischen Thätigkeit gegen Staatsgeschäfte und wissenschaftliche Thätigkeit aller Art sehr bedauert und die Meinung verraten, daß ohne Weimar aus Goethe und der deutschen Poesie noch etwas ganz anderes geworden wäre. Was wäre das aber für ein großer Mann, der sich nicht aus dem tiefsten Bedürfnisse seiner Natur heraus sein eigenes Leben zimmerte, und das, nichts anderes hat Goethe, indem er sich in Weimar angestrengter praktischer und wissenschaftlicher Thätigkeit hingab, nach bestem Vermögen gethan. Die haben gut reden, die da meinen, er hätte stets und nur allein Dichter sein und bleiben sollen; auch der Dichter muß zuerst leben, je größer er ist, um so mehr, aus der Luft nimmt die Poesie ihren Lebensgehalt nicht. Zu freiem und stolzem Ausleben der Dichter aber eignete sich unzweifelhaft das kleine Weimar unendlich viel besser als jede andere deutsche Stadt jener Zeit, besser als das damals stark französierte und frivole Berlin, als das zwar geistig rege, aber die Litteratur doch wesentlich vom Buchhändlerstandpunkt betrachtende Leipzig und selbst als die zwar nicht eines volkstümlichen Lebens, aber doch einer ästhetische Bedürfnisse hegenden Gesellschaft entbehrenden freien Städte Frankfurt und Hamburg. Zudem gehörten Weimar mit seiner Hofgesellschaft und Jena mit seiner bald sehr regen Gelehrtenwelt zusammen — nicht umsonst reden unsere Dichter von „Weimar-Jena der großen Stadt". Sein Philisterium hatte Weimar auch, aber es war vielleicht etwas weniger unangenehm als anderswo, da das Ländchen seit länger als einem Jahrhundert leidlich gut regiert worden war.

Goethes Produktion ist nun freilich während des Jahrzehnts bis zur italienischen Reise nicht sonderlich bedeutend,

aber doch wieder auch nicht so unbedeutend, wie man gemeinhin behauptet. Noch fließt ihm seine Lyrik frisch und unmittelbar (die „Nachtlieder", „An den Mond"), es gelingen ihm Balladen wie „Der Fischer" und „Erlkönig", Oden und Hymnen wie die „Harzreise" und „Grenzen der Menschheit", Gelegenheitsdichtungen wie „Hans Sachsens poetische Sendung", „Ilmenau", „Auf Miedings Tod". Die immerhin einzigen „Geschwister" wurden schon erwähnt; „Lila", der „Triumph der Empfindsamkeit" (gegen die Wertherstimmung), „Jery und Bätely", „Die Vögel", „Die Fischerin", „Scherz, List und Rache" könnten zwar aus Goethes Werken entfernt werden, ohne daß man eine Lücke spüren würde, aber da sie nun einmal da sind, kann man sich auch gelegentlich an ihnen erfreuen. Sehr bedeutend sind diese Weimarer Jahre als Jahre der Konzeption: „Iphigenie", „Tasso" und „Wilhelm Meister" tauchen auf und werden ganz oder teilweise in ihren ersten Fassungen niedergeschrieben (ich weiß wohl, daß auch diese Produktion sind, dachte aber vorher an fertige Produktion), und in den „Geheimnissen" versucht Goethe ein großes religionsphilosophisches Bekennergedicht zu geben, das er dann aber, und ich glaube, wohlweislich, nicht fortsetzt. Die ursprünglich als Prolog dieser Dichtung geplante, jetzt die Gedichte einleitende „Zueignung" ist wohl der beste Teil davon. Die Arbeit am „Egmont" hörte auch nicht auf. Also immerhin ein reiches Leben und geweiht durch die Leidenschaft zu Charlotte von Stein, der einzigen Frau, die auf Goethes Wesen und Dichten von wirklichem Einfluß gewesen ist. Zuletzt freilich lasteten Weimars Himmel, sein Amt und doch wohl auch schon das aussichtslose Verhältnis schwer auf ihm, und so trat er von Karlsbad aus am 3. September 1786 seine berühmte „Flucht" nach Italien an, die nach der Ansicht vieler das epochemachende Ereignis in Goethes Entwicklung war, in Wirklichkeit aber nur eine schon hervorgetretene Entwicklung abschloß. Die längst vorbereitete Wendung vom Norden zum Süden, von Shakespeare zur Antike, vom Nationalen zum Klassischen, von der Gehalt- zur Formpoesie (um es kräftig aus-

zudrücken) ward nun vollzogene Thatsache und bald darauf auch der Welt offenbar. Goethe aber genoß in Italien, in Natur und Kunst nicht etwa bloß schwelgend, sondern sich durch Arbeit tief in sie versenkend, das reinste Glück seines Lebens und gewann jetzt auch die heitere Majestät der Persönlichkeit, die ihm bis zu seinem Lebensende treu geblieben ist. Als er dann im Frühling 1788 nach Deutschland zurückkehrte, waren „Iphigenie" und „Egmont" umgegossen und vollendet, der „Tasso" zur Vollendung reif. Aber seinem Volke war Goethe, wie das auch der geringe Erfolg der Göschenschen Ausgabe seiner Schriften zeigte, entfremdet, und er fühlte dies schmerzlich. „Nach meiner Rückkehr aus Italien, wo ich mich zu größerer Bestimmtheit und Reinheit in allen Kunstfächern auszubilden gesucht hatte, unbekümmert, was während der Zeit in Deutschland vorgegangen, fand ich neuere Dichtwerke in großem Ansehen, die mich äußerst anwiderten: Heinses ‚Ardinghello' und Schillers ‚Räuber'. Jener war mir verhaßt, weil er Sinnlichkeit und abstruse Denkweisen durch bildende Kunst zu veredeln und aufzustutzen unternahm, dieser, weil ein kraftvolles, aber unreifes Talent gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen, von denen ich mich zu reinigen gestrebt, recht im vollen hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegossen hatte. Beiden Männern von Talent verargte ich nicht, was sie unternommen und geleistet: denn der Mensch kann sich nicht versagen, nach seiner Art wirken zu wollen. Das Rumoren aber, das im Vaterland dadurch erregt, der Beifall, der jenen wunderlichen Ausgeburten allgemein, so vom wilden Studenten als von der gebildeten Hofdame gezollt ward, der erschreckte mich; denn ich glaubte all mein Bemühen völlig verloren zu sehen, die Art und Weise, wie ich mich gebildet hatte, schien mir beseitigt und gelähmt." Nun, das Rumoren war das letzte des Sturmes und Dranges, der seit dem „Ardinghello" kein Werk von einiger Bedeutung mehr hervorgebracht hat, und wenige Jahre später war der Dichter der einen wunderlichen Ausgeburt, Schiller, Goethes Freund und Mitstrebender.

Johann Christoph Friedrich (von) Schiller, geboren am 10. November 1759 zu Marbach am Neckar im Württembergischen, gestorben am 9. Mai 1805 zu Weimar, wird mit Unrecht unser Nationaldichter genannt, wenn dabei an den dichterischen Vertreter deutschen Wesens gedacht wird, aber der Lieblingsdichter des deutschen Volkes ist er mit Recht ein Jahrhundert lang gewesen und ist es vielleicht noch diesen Tag. Er ist (mit Richard Wagner) unbedingt das größte Bühnentalent, das wir Deutschen bisher gehabt haben, ob aber auch der größte Dramatiker und vor allem Tragiker, bleibe zunächst dahingestellt. Eine durch und durch pathetische Natur, hat er das Drama leider von dem durch Lessing betretenen Wege abgelenkt und es dem französisch-klassischen rhetorischen Drama wieder näher gebracht, überhaupt durch sein glänzendes Beispiel vielfach verwirrend gewirkt und die Gewinnung eines einheitlichen dramatischen Stils in Deutschland (soweit dieser bei dem deutschen Individualismus denn möglich war) nahezu verhindert. Als durchaus hohe, edle Persönlichkeit aber, voll sittlichen Idealismus' und unerschütterlichen Glaubens an den endlichen Sieg der weltbefreienden und -beglückenden Humanität, hat er auf das deutsche Volk den größten und wohlthätigsten Einfluß geübt und in seiner schwungvollen, gedankenreichen Poesie besonders der Jugend und dem eigentlichen Volke ein unvergängliches Erbe hinterlassen. Es ist klar, daß Schiller vor allem als Kontrasterscheinung zu unserm deutschen Wesen und Leben gewirkt hat und noch wirkt: Man flüchtet zu ihm, in sein ideales Reich, aus der Philisterei des Tages und bewundert das „os magna sonans", all die Pracht und den Glanz und den Schwung, der den Deutschen in der Regel fehlt.

Schillers Erstlingswerk „Die Räuber" erschienen, wie schon erwähnt, 1781, und 1782 zuerst auf der Mannheimer Bühne. Ihr kolossaler Erfolg kann niemand wundernehmen, denn niemals wohl war eine solche Mischung von Genie und Unnatur, von revolutionärem Ungestüm und edler Empfindung, von echt dramatischer Konzeption und theatralischem Raffinement irgend-

wo hervorgetreten. Das war wirklich ein soziales Anklagestück, wie es der „Götz" noch keineswegs und die Stücke der Lenz und Klinger denn doch nur in sehr beschränktem Maße waren; zugleich aber milderte die wilde Romantik des Ganzen wieder den revolutionären Charakter. Nach den „Räubern" gab Schiller eine „Lyrische Anthologie auf das Jahr 1782" heraus, die menschlich ein höchst merkwürdiges Dokument, aber als ästhetisches Produkt kaum erträglich ist; Schubarts Kraftstil war darin bis ins Ungemessene übertrieben und für stürmische Glut in wildem Schwulst Ausdruck gesucht. Auch das nächste Drama Schillers, das „republikanische Trauerspiel" „Fiesco" (1783), das nicht den Erfolg der „Räuber" hatte, leidet unter Schwulst und Unnatur, die hier nun nicht mehr — und darin liegt die Erklärung des geringeren Erfolgs — gleichsam „explosiv" auftreten; theatralisch ist es zum Teil wieder bewunderungswürdig. „Kabale und Liebe" dann (1784), das bürgerliche Trauerspiel und letzte der Sturm- und Drangdramen Schillers, aus dem Geiste „Emilia Galottis" und ganz persönlichen Erlebnissen und Stimmungen (Herzog Karl Eugen, die Flucht) erwachsen, ist das kühnste der Jugendwerke des Dichters, da es sich direkt gegen deutsche Verhältnisse wendet, und auch sein realistischstes, da hier wirklich Charaktere aus dem deutschen Leben der Zeit auftreten. Leider ist es in der dramatischen Motivierung äußerst schwach, theatralisch freilich wieder so geschickt, daß das große Publikum diese Schwäche gar nicht merkt. — Mit seiner Übersiedelung nach Leipzig im Jahre 1785, wohin ihn sein Freund Christian Gottfried Körner zog, begann die Läuterung Schillers: „Ich fühle es schmerzlich, daß ich noch erstaunlich viel lernen muß, säen muß, um zu ernten." Der „Don Carlos" (1787) ist aus einer ursprünglich geplanten Hof- und Familientragödie halb und halb zu einem großen historischen Ideendrama geworden, wodurch ein Bruch in das Werk hineinkam. In manchem Betracht aber bleibt es das sympathischste Werk Schillers: Die unnatürliche Glut der Jugend ist zu schöner Wärme, das wilde revolutionäre Pathos zu positivem Mensch-

heitsidealismus gemildert, für die mangelhafte Intrigue entschädigt das reiche Stimmungskolorit. Das erste Versdrama seit langer Zeit, führte „Don Carlos" den fünffüßigen Jambus definitiv in die höhere deutsche Dramatik ein. Mit ihm hört die dramatische Thätigkeit des Dichters einstweilen auf. Er schreibt jetzt philosophische Gedichte „Die Götter Griechenlands", „Die Künstler", beteiligt sich mit dem unvollendeten „Geisterseher" an der Romanproduktion der Zeit, vor allem, er giebt ein historisches Werk, die „Geschichte des Abfalls der Niederlande", das ihm eine historische Professur in Jena einbringt, später noch die „Geschichte des dreißigjährigen Krieges", außerdem zahlreiche ästhetische und philosophische Abhandlungen („Thalia", 1785 ff., „Neue Thalia", 1792/93) heraus. Die eben bekannt gewordene Kantische Philosophie hatte ihn in ihren Bann gezogen. In dem Aufsatz „Über Anmut und Würde", in den „Briefen über ästhetische Erziehung des Menschen" legte er bestimmte Ergänzungen, Erweiterungen und Berichtigungen Kantischer Anschauung und zugleich seine eigene Weltanschauung nieder: Der Weg zur Freiheit, zur sittlichen sowohl wie zur politischen, müsse ein ästhetischer sein und durch die Schönheit führen — im Grunde das Programm des nun beginnenden Klassizismus, das auch Goethe acceptierte. Jene Briefe erschienen zuerst in der neugegründeten Zeitschrift „Die Horen" (1795—1797); die Aufforderung an Goethe zur Mitarbeiterschaft an ihr hatte das Band zwischen diesem und Schiller, die nun schon ein halbes Dutzend Jahre nahe bei einander wohnten, endlich geknüpft.

So bricht denn jetzt das eigentliche klassische Zeitalter unserer Litteratur, das leider nur ein Jahrzehnt dauert (1795—1805), an, Weimar ist auf seiner Höhe. Die Zeit war nicht ungünstig für eine Blüte der Poesie: Das furchtbare Gewitter der französischen Revolution, in Deutschland zuerst vielfach jubelnd begrüßt, dann doch mit schaudernder Furcht betrachtet, war am politischen Himmel vorbeigezogen, auch die ersten Revolutionskriege, die am meisten zur gründlichen Erstickung des

Freiheitsenthusiasmus in Deutschland beigetragen, waren vorüber, der Friede von Basel von 1795, an und für sich gewiß ruhmlos genug, hatte Nord- und Mitteldeutschland bis auf weiteres Ruhe und Sicherheit gebracht, und so hatten die Talente, die sich aus dem Sturm und Drang gerettet, die Möglichkeit ungestörter Entwickelung. Freilich, das Geschlecht fin de siècle, für das die klassische Kunst geschaffen wurde, war, wenn auch ästhetisch immerhin empfänglicher als eines vor ihm, doch auch wieder bequem, ja, schlaff und schwankend, die höheren Kreise vielfach überbildet und decadent, das Volk, oder sagen wir, ein großer Teil des Bürgerstandes durch ungesunde Kost verdorben, gewohnt, seinen rohen und gemeinen Instinkten zu folgen. So hatten unsere Klassiker ihre liebe Not, und es gehörte wirklich Schiller'scher Idealismus dazu, an der großen Aufgabe, das deutsche Volk durch ästhetische Erziehung zu etwas zu machen, nicht zu verzweifeln. Die allgemeinere und tiefere Wirkung ist denn auch erst später, unter dem Druck der Napoleonischen Fremdherrschaft, die die Herzen erst wieder für sittlichen Idealismus bereiten mußte, eingetreten; während des klassischen Jahrzehnts selbst haben Goethe und Schiller die „Horen" mangels größerer Anteilnahme zu Grunde gehen sehen und auf dem von ihnen geleiteten Weimarischen Theater Kotzebue annähernd dieselbe Rolle spielen lassen müssen, die sie selber hatten. Dennoch, sie haben zuletzt gesiegt, und wenn wir jetzt zurückblicken, so erscheint uns das Weimar um die Wende des Jahrhunderts als die heilige Stadt Deutschlands, als ein gewaltiger Tempel, in dem man auf nie entweihten Altären der reinen Kunst opfert, und von dem aus die Opferfeuer in alle Lande strahlen.

Das Werk, das unsere (im engeren Sinne) klassische oder meinetwegen klassicistische Dichtung einleitet, ist die „Iphigenie" Goethes, mit „Egmont" und „Tasso" ja noch vor dem klassischen Jahrzehnt liegend, aber bereits in seinem Geiste. Man hat „Iphigenie" als die vollendete Vereinigung von hellenischer Schönheit und deutschem Gemüt lange Zeit geradezu als die

Höhe der deutschen Dichtung angesehen, heute empfindet man sie in ihrer getragenen, sentenzenreichen Sprache und plastische Situationen, aber nicht Handlung gebenden dramatischen Haltung als stilisiert. Aber man soll nicht das tief wogende Leben der Dichtung unter der reinen Form übersehen, soll nicht vergessen, daß „reine" Schönheit, wenn auch vielleicht immer ein Kompromiß, doch auch die Sehnsucht des großen Dichters ist, der, Mann geworden, das Letzte und Äußerste nicht mehr sagen, nur noch sanft andeuten möchte. Dasselbe gilt vom „Tasso", der unter den großen Selbstbekenntnissen Goethes das verhaltenste, aber darum nicht weniger ergreifend ist. „Egmont" hat vom Sturm- und Drangcharakter noch am meisten behalten, auch die Prosa, die, rythmisch bewegt und schönheitstrunken, vielleicht wirksamer ist als der Vers; als Ganzes ist er ein Charaktergemälde großen Stils, voll Leben, aber ohne das Dramatisch-fortreißende, das der „Götz" trotz seiner Shakespeareschen Form besitzt. Alle drei Werke fanden kaum Widerhall, auch das „Faustfragment" (in den „Schriften" 1790) ging fast unbeachtet vorüber. Kein Wunder, daß sich Goethe in den nächsten Jahren eifriger als je der Wissenschaft und bildenden Kunst zuwandte („Metamorphose der Pflanzen", „Optik"). Immerhin entstanden in dieser Zeit die „Römischen Elegien", Goethes heidnischste Dichtungen, die freilich wenig bedeutenden dramatischen Dichtungen „Der Großkophta" (Cagliostro und die Halsbandgeschichte), „Der Bürgergeneral" und die (unvollendeten) „Aufgeregten", sowie die Umarbeitung des „Reineke Fuchs" (1794) in Hexametern, eine Arbeit, die nicht wenig dazu beitrug, Goethes Verstimmung über die Zeit zu heben, und das alte Tierepos für das ganze deutsche Volk eroberte. Und dann kam die Freundschaft mit Schiller, die Goethe nach eigenem Geständnis wieder zum Dichter machte. Nun ward der große Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre" (1777 begonnen, veröffentlicht 1795/96) fertig, der, wenn auch als Kunstwerk mit dem „Werther" nicht zu vergleichen, doch als der erste große deutsche Zeit- und Entwicklungsroman, man kann auch sagen, Erziehungsroman (Wie-

lands „Agathon" war eben noch kein deutsches Werk) unvergleichliche Bedeutung besitzt und als Komposition, wie durch die Fülle originaler Charaktere noch heute fesselt. Über seine äußerst starke Wirkung werden wir später noch zu reden haben.

Das Jahr 1796 ist das Jahr der „Xenien", jener gemeinschaftlichen Epigrammensammlung Goethes und Schillers, die, in Schillers „Musenalmanach" (1795—1800) erscheinend, den heftigsten litterarischen Sturm entfachte, den unsere Litteratur vielleicht gesehen hat. Von der Höhe ihrer reifen Kunstanschauung herab, die Schiller noch kurz vorher in seinem Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung" dokumentiert hatte, hielten die beiden großen Dichter eine „fürchterliche Musterung" über ihre mitstrebenden Zeitgenossen, und die Erbitterung dieser zeigte, wie scharf und treffend ihre Pfeile gewesen. Dann aber gingen sie beide zu neuem großen Schaffen über, Schillers Produktivität vor allem nahm einen ungewöhnlichen Aufschwung. Zunächst schuf er zu großartigen philosophierenden Dichtungen wie „Das Ideal und das Leben" und „Der Spaziergang" eine ganze Reihe Balladen und Romanzen (das „Balladenjahr" 1797), die zwar dem elementaren volkstümlichen Geiste dieser Gattungen völlig fern stehen, aber in ihrer glücklichen Stoffwahl, ihrer meist feinberechneten Anlage und ihrer Sprachschönheit wertvolle Besitztümer der deutschen Dichtung wurden. Auch die Lyrik pflegte Schiller, soweit er es vermochte, und gab zuletzt in dem „Lied von der Glocke" eine cyklische Dichtung lyrisch-didaktischer Haltung von hohem volkstümlichen Wert. Seine Hauptaufmerksamkeit wandte Schiller jedoch dem Drama zu. Mit seiner Wallensteintrilogie („Wallensteins Lager" 1798 auf der Weimarer Bühne, „Die Piccolomini" und „Wallensteins Tod" 1799, das ganze Werk gedruckt 1800) begründete er das deutsche historische Drama größten Stils, setzte menschliche Charaktere, historische Ideen und Schicksalsmächte zum ersten Mal in engste Beziehung zu einander, verlieh der dramatischen Handlung den gewaltigen Gang und dem Detail höchste Würde. Gewiß, der

„Wallenſtein“ hat auch große Schwächen, vor allem iſt die Annäherung an die antike Schickſalsidee dem (inneren) Drama zum Unheil ausgeſchlagen; dennoch, als Ganzes haben wir ſeinesgleichen kaum wieder geſehen. Sehr viel ſchwächer ſind Schillers ſpätere Stücke, obwohl die äußere Schönheit zunimmt: Das rhetoriſche Element drängt ſich immer mehr vor, lyriſche Partien überwuchern das Dramatiſche, der Schickſalsbegriff wird äußerlicher, ſtarrer. So iſt „Maria Stuart“ (1800) in gewiſſem Sinne ein Rührdrama, „Die Jungfrau von Orleans“ (1801), eine „romantiſche Tragödie“, kommt der Oper bedenklich nahe, die „Braut von Meſſina“, in der die Sprachſchönheit ihren Höhepunkt erreicht, iſt ein bedenkliches dramatiſches Experiment ohne feſten Stil. Nur den „Wilhelm Tell“ (1805), Schillers Vermächtnis an ſein Volk, kann man, wenn auch nicht als eigentliches Drama, doch als kräftiges, lebensvolles Volksſtück, als im Ganzen geſunde und natürliche Dichtung gelten laſſen. Trotz allem aber, ſo ſicher die klaſſiſche Dramatik Schillers der ſtrengen kritiſchen Prüfung nicht ſtich hält, ſo ſicher ſehr viel „Schein“ in ihr iſt, ſie behält ihren großen Reiz, die große Perſönlichkeit des Dichters trägt uns über alle äſthetiſchen Schwächen hinweg; trotz alles Klaſſiciſtiſchen, das bei Schiller viel mehr äußerlich iſt als bei Goethe, da es im Grunde zu ſeiner wenig antiken Natur in Gegenſatz ſteht, wagen wir Schiller das Prädikat unſeres zweiten Klaſſikers nicht zu verſagen. Als er im „Demetrius“ zu einem ſtrengeren hiſtoriſchen Stil zurückzukehren im Begriff war, da ſtarb er.

Goethe hatte inzwiſchen „Hermann und Dorothea“ (1797) geſchrieben, ſein „bürgerliches Epos“ in Hexametern, das, von Voßens „Luiſe“ angeregt, ſein Vorbild an plaſtiſcher Kraft und geſättigter Schönheit weit übertraf und unter allen Werken dieſer Periode unzweifelhaft das deutſcheſte war. Auch eine Reihe vortrefflicher kleinerer Dichtungen, Balladen wie „Der Schatzgräber“, „Der Zauberlehrling“, „Die Braut von Korinth“, „Der Gott und die Bajadere“, das Idyll „Alexis und Dora“, die Elegie „Euphroſyne“ (auf die früh verſtorbene Schau-

spielerin Christiane Neumann), entstand in dieser Zeit. Dann aber wurde auf Schillers Antrieb der „Faust" wiederum vorgenommen. Doch ehe er vollendet ward, kam Goethe die Idee einer großen Trilogie aus der Revolutionszeit im Anschluß an die Memoiren der Stephanie von Bourbon-Conti. Nur der erste Teil, „Die natürliche Tochter" (1804) wurde fertig, ein Werk, das, da es das ganze Individuelle und Zufällige des Stoffes durch typisierende Behandlung zu entfernen versucht, sicher ein unglückliches Experiment ist, aber nichts destoweniger durch Einzelschönheiten anzieht. In dieselbe Zeit oder etwas früher fallen zwei dramatische Kleinigkeiten, „Palaeophron und Neoterpe" (zum Jahrhundertanfang) und „Was wir bringen". Die äußerste Verirrung des Goethischen Klassicismus war die „Achilleis", mit der er ein homerisches Epos zu geben versuchte — sie gedieh nicht über den ersten Gesang hinaus. Von hoher Bedeutung ist die biographische Schrift „Winckelmann und sein Jahrhundert" (1805), die, wie viele kleine Aufsätze in den mit Heinrich Meyer herausgegebenen „Propyläen" (1798—1800) und auch die Übersetzung der Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini (zuerst in den „Horen"), Goethes nie erlahmenden Herzensanteil an der bildenden Kunst darthat. Schillers Tod traf Goethe sehr schwer; er setzte ihm in dem „Epilog zu Schillers Glocke" ein herrliches Denkmal. Ende 1806 wurde endlich der erste Teil des „Faust" vollendet, und das große Werk erschien 1808, also zur Zeit der tiefsten Erniedrigung Deutschlands unter der napoleonischen Gewaltherrschaft. Das deutsche Volk, in seinen Besten wenigstens, erkannte sofort, was es wert war; Goethe, der Faustdichter, ward nun endgiltig über alle anderen deutschen Dichter erhoben, und noch heute, nach hundert Jahren, wagt kein Deutscher zu bezweifeln, daß der „Faust" die deutsche Weltdichtung ist. Loben kann man ihn nicht, alles Lob ist unzureichend einem solchen Werke gegenüber, und ihn zu charakterisieren, bedarf es eines Buches: Fülle des Lebens, Tiefe des Gehalts, Deutschheit der Form, das sind drei Schlagworte, die wenigstens andeuten, nach welchen Gesichtspunkten eine Unter-

„Urania“ (Über die Unsterblichkeit, 1800). Viel gesungen wurden seine Lieder „Schöne Minka, ich muß scheiden“ und „An Alexis send' ich dich“. — Stammen diese Dichter von Hölty ab, so andere von Voß. Ludwig Theobul Kosegarten aus Grevismühlen in Mecklenburg (1758—1818) setzte der „Luise“ eine „Jucunde“ an die Seite. Seine Lyrik ist eklektisch, bald Klopstockisch, bald Schillerisch, bald Matthissonisch. Wie Herder schrieb er auch „Legenden“. Den von Goethe in den „Musen und Grazien in der Mark“ verspotteten Friedrich Wilhelm August Schmidt von Werneuchen (1764—1838) hat man mit Recht eine „Mischung aus Voß und Matthisson“ genannt. So ziemlich alle deutschen Einflüsse der Zeit hatte der Däne Jens Baggesen (1765—1826) in sich aufgenommen. Er mag hier als Verfasser des idyllischen Epos „Parthenais“ und des komischen Epos „Adam und Eva“, sowie als Gegner der Romantiker erwähnt werden. — Schätzenswerte selbständige lyrische Talente, die zwar nicht zu sehr großem Ruf gelangten, aber mit einer Anzahl ihrer Gedichte lebendig blieben, sind Georg Philipp Schmidt von Lübeck (1766—1849), der während der klassischen Zeit in Jena studierte und von dem noch Mendelssohn das berühmte „Ich komme vom Gebirge her“ komponierte, und Karl Lappe aus Wusterhausen (1773 bis 1843), dessen Gedichte 1801 und 1811 erschienen. Man rühmt ihm nach, daß er in einzelnen Fällen den Ton des Goethischen Liedes getroffen habe.

Mehr durch seine Schicksale und seine Persönlichkeit als durch seine Poesie hat sich Johann Gottfried Seume aus Poserna bei Weißenfels (1763—1810) einen großen Namen erworben. Er wurde bekanntlich im Jahre 1781 von hessischen Werbern aufgegriffen und nach Amerika geschleppt, später diente er den Russen in Polen, in den Jahren 1801/02 unternahm er seine berühmte Fußreise nach Syrakus. Poetisches Talent hatte er kaum, die Technik seiner Gedichte ist im Grunde noch die alte Gellert-Wielandische, nur ganz bedeutend verschwerfälligt und rhetorisch verstärkt. Einzig und allein sein Gedicht

„Der Hurone" ist noch bekannt, da es zwei geflügelte Worte („Europens übertünchte Höflichkeit" und „Er schlug sich seitwärts in die Büsche") geliefert hat. Er schrieb auch ein Trauerspiel „Miltiades". Lesenswert sind in mancher Beziehung seine prosaischen Schriften, „Der Spaziergang nach Syrakus" (1805), „Mein Sommer" und „Mein Leben" (Bruchstück) geblieben. Seume ist Aufklärer, aber als solcher ein schroff republikanischer Charakter und daher erträglich. Sein Einfluß ist nicht gering gewesen. — Man könnte um Seume, der Korrektor bei Göschen war, eine kleine Leipziger Schule gruppieren, deren Gemeinschaftliches die Beziehnngen zum Leipziger Buchhandel und Zeitungswesen ergäben. Geborene Leipziger waren Johann Friedrich Rochlitz (1769—1842), der Redakteur der „Leipziger allgemeinen Musikzeitung", der zu Goethe in persönlichen Beziehungen stand und Goethes Erzählungskunst nachzuahmen strebte, und Siegfried August Mahlmann (1771—1826) der die „Zeitung für die elegante Welt" herausgab, in seinem „Herodes vor Betlehem" (1803) Kotzebues Rührdrama „Die Hussiten vor Naumburg" nicht übel travestierte und in seinen „Gedichten" eine Anzahl volkstümlich gewordener Lieder gab („Ich denk an euch, ihr himmlisch schönen Tage", „Mein Lebenslauf ist Lieb und Lust", „Weg mit den Grillen und Sorgen", „Das Laub fällt von den Bäumen", „Selig die Toten, sie ruhen und rasten").

Einzelne Dichter im „klassischen" Geiste findet man verstreut über ganz Deutschland. Wie das schon Tiedges „Urania" darthut, widmete man auch der didaktischen Dichtung noch Pflege im klassischen Zeitalter. Valerius Wilhelm Neubeck, aus Arnstadt gebürtig, aber als Arzt in Schlesien ansässig (1765—1850), schrieb ein öfter aufgelegtes Lehrgedicht „Die Gesundbrunnen". Satiren verfaßte Johann Daniel Falk aus Danzig (1768—1826), der seit 1787 in Weimar lebte. Von Friedrich Adolf Krummacher aus Tecklenburg in Westfalen (1768—1845) haben wir treffliche „Parabeln" (1805). Der Epigrammatiker der klassischen Zeit war Johann Christoph Friedrich Haug aus

Niederstolzingen im Württembergischen (1761—1829), der Kästner freilich nicht erreichte. Er war mit Schiller auf der Karlsakademie gewesen. Ein Jugendgespiele Schillers — wie eine Leipziger, könnte man auch eine kleine schwäbische „klassische Schule" zusammenstellen — war Karl Philipp Conz aus Lorch (1762—1827), der 1782 einen „Konradin von Schwaben" versuchte, und dessen Lyrik unbedingt unter Schillerschem Einfluß steht. Christian Ludwig Neuffer aus Stuttgart (1769—1839) stand dagegen als Idylliker unter Vossens Einfluß („Die Herbstfeier" u. s. w.). Er war ein Jugendfreund Friedrich Hölderlins, auf den sein Landsmann Schiller bekanntlich äußerst stark einwirkte und der unzweifelhaft als das größte Talent unter den jüngeren „Mitklassikern" hinzustellen sein würde — wenn er nicht eben trotz seines Gräcismus doch eher ein Romantiker wäre. — Selbst nach Wien drang der Einfluß der Klassik. Hier gab Heinrich Joseph (von) Collin (1772—1811) 1802 einen „Regulus" heraus, der Aufsehen machte. Goethe hat ihn sehr einsichtig beurteilt. Collin ließ dann noch einen „Coriolan", „Die Horatier und die Curiatier" u. a. m. folgen, zeigte durch die neuen Stücke aber nur immer deutlicher, daß er doch etwa nur das besaß, was Schiller und der französischen tragédie gemeinschaftlich ist. Auch sein jüngerer Bruder Matthäus von Collin (1779 - 1824) schrieb zahlreiche dramatische Dichtungen, und als Dramatiker begann auch Johann Ladislaus Pyrker (von Felsö-Eör, aus der Nähe von Stuhlweißenburg, 1772—1847), der als Epiker („Tunisias", „Rudolf von Habsburg") schon einmal erwähnt wurde. Der eigentliche österreichische Klassiker, der als dritter zu Goethe und Schiller gehört, heißt Franz Grillparzer.

Wirklich bedeutende Geister, das sieht man leicht, sind unter den bisher angeführten klassischen Zeitgenossen nicht, aber es sind alles ganz anständige Leute, und es begreift sich, wenn sich Goethe und Schiller zu dem einen oder dem andern günstig gestellt haben. Jetzt kommen wir zu ihren Rivalen, zwar nicht in der Gunst der Musen, aber in der Gunst der Menge —

es ist bekannt, daß bei dieser die Iffland und Kotzebue im Ganzen sehr viel besser gefahren sind als die Goethe und Schiller, und das gehört zur Charakteristik nicht bloß des klassischen Zeitalters, sondern der deutschen Litteraturentwicklung überhaupt — oder gar des Weltlaufs. August Wilhelm Iffland aus Hannover (1759—1815) hatte als Schauspieler in Mannheim den Erfolg der „Räuber" Schillers erlebt und begann wenige Jahre später (nach einem Jugendversuch) mit dem „Verbrecher aus Ehrsucht" seine dichterische Laufbahn, die nicht weniger erfolgreich war wie seine schauspielerische. „Die Mündel", „Die Jäger", „Elise von Valberg", „Dienstpflicht", „Die Advokaten", „Der Spieler", „Die Hagestolzen" sind seine bekanntesten Stücke, die zum Teil bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts auf der Bühne blieben. Iffland ist der „Meister" des bürgerlichen Familiendramas, das schon oben charakterisiert wurde, die grimmen Worte in Schillers „Shakespeares Schatten" gehen zum Teil sicher auf ihn. Aber man darf ihm nicht alle Verdienste absprechen: Mögen seine Stücke die Schwächen aller Schauspielerdramen aufweisen, er hat das Leben seiner Zeit einigermaßen ehrlich und mit sittlicher Tendenz dargestellt, und wir könnten recht froh sein, wenn das unentbehrliche eigentliche „Theaterstück" in Deutschland immer auf der Höhe Ifflands geblieben wäre. Mit den Weimaranern stand der Direktor des Berliner Nationaltheaters persönlich gut, und er hat sich um die Einführung der Schillerschen Dramen in Berlin alle Mühe gegeben. — Dagegen ist August Friedrich Ferdinand (von) Kotzebue aus Weimar (1761—1819) auch einmal persönlich als Feind der beiden Großen aufgetreten, aber von ihnen schmählich in die Flucht geschlagen worden. Kotzebue war ein sehr großes Bühnentalent, aber ein Lump durch und durch, und so vermag man das grausige Schicksal, das ihn ereilte (er wurde bekanntlich durch den Studenten Karl Sand ermordet), kaum zu bedauern. Neuerdings ist er natürlich gerettet worden: „Kotzebue war in seiner Art ein ehrlicher Mann und verkündete mit Überzeugung

eine Weltanſchauung. Man rühmt ihn als einen gutmütigen Hausvater und weichmütigen Egoiſten, der viele Werke der Wohlthätigkeit vollbrachte. Einem ſolchen bon garçon mußte jede ſtarre Geſetzlichkeit und harte Sitte notwendig widerſtehen. Er mußte eine Abneigung dagegen haben, alles und jedes auf die Goldwage zu legen und als ein unerbittlicher Richter den Bakel der ſittlichen Entrüſtung zu ſchwingen. Er drückte vielmehr die Augen zu und war nachſichtig gegen ſich und andere. Kampf und wilden Anſturm gegen die Konvention liebte er aber auch nicht und ebenſo wenig das ſiegreiche, weltüberlegene Lachen, aus dem einfachen Grunde, weil er dazu viel zu ſchwach war. Darum brachte er es in ſeiner Parteinahme für die Natur gerade ſo weit, daß er behaglich im Lehnſtuhl ſaß und ob einer gewagten Zote vergnügt ſchmunzelte.“ Dieſer Mann, ſo wird dann weiter auseinandergeſetzt, erfüllte eine große hiſtoriſche Miſſion, er lehrte „das Publikum lachen über Sitte und Geſetz, er war eine Etappe auf dem Weg zur äſthetiſchen Erziehung des Philiſters. Der Fortſchritt geht manchmal, geht faſt immer durch Schlamm und Kot.“ Aber genug dieſer äſthetiſchen Schlammphiloſophie, die jedes Menſchenalter Sitte und Geſetz erneuert haben will und von Goethe und Schiller nicht ſchnell genug zu Heinrich Heine gelangen kann! Kotzebue repräſentierte natürlich die Verſumpfung ſeines Zeitalters, aber nichts weniger als den Fortſchritt; den repräſentierte ſein Antipode Schiller, der ſeinem Volke die Kraft und hohe Geſinnung einhauchte, den Kampf zunächſt mit der eigenen Schwäche und Verkommenheit und dann mit dem äußeren Feind aufzunehmen, den repräſentierten die Fichte, Arndt, Jahn und andere Geiſter, die ſich darauf beſannen, was deutſch ſei. Denn im Grunde war Kotzebue die — franzöſiſche Krankheit, die noch vom alten Wieland her im deutſchen Volkskörper und Litteraturleben graſſierte — womit freilich ein hoher deutſcher Adel und ein verehrliches deutſches Publikum nicht etwa entſchuldigt ſein ſollen. Kotzebue hatte ſeine litterariſche Karrière gleichzeitig mit Schiller als Romanſchreiber begonnen; berühmt wurde er durch

sein Rührstück „Menschenhaß und Reue“ (1789), das etwa so auf das deutsche Publikum gewirkt haben wird wie genau hundert Jahre später Sudermanns „Ehre“. Im Ganzen hat er 15 Trauerspiele, 60 Schauspiele, 73 Lustspiele, 30 Possen, 11 Parodien und Travestien, 13 Vor- und Nachspiele, 17 Opern und Singspiele geschrieben und dabei natürlich sein Gut genommen, wo er es fand. Außer „Menschenhaß und Reue“ seien von seinen besten Stücken noch genannt: „Die Indianer (soll heißen „Inder“) in England“ (mit der berüchtigten Naiven Gurli), „Die Sonnenjungfrau“, „Das Kind der Liebe“, „Der Opfertod“, „Graf Benjowsky“, „Johanna von Montfaucon“ (1800), „Oktavia“, „Die Kreuzfahrer“, „Gustav Wasa“, „Bayard“, „Die Hussiten vor Naumburg“ — die zuletzt genannten Stücke sind direkt im Schillerstil. Als Proben seiner stark mit Unsittlichkeit durchsetzten, aber sehr bühnengewandten Lustspiele erwähnen wir die noch bekannten „beiden Klingsberg“ (1801) und den „Rehbock“. Am besten sind seine Possen „Die deutschen Kleinstädter“ (1802), mit etwas litterarischer Satire gegen die Romantik*), „Der Wirrwarr“, die allerdings stark unanständigen „Pagenstreiche“, „Pachter Feldkümmel“ u. s. w. Über seine Verbannung nach Sibirien berichtet „das merkwürdigste Jahr meines Lebens“. Im Volk ganz merkwürdig verbreitet geblieben ist sein „Ausbruch der Verzweiflung“ („Kotzebues Verzweiflung“, wie man ihn gewöhnlich nennt), wohl wegen der besonderen Grasheit der pessimistischen Deklamationen. Auch sein Lied „Es kann ja nicht immer so bleiben“ war einst überall bekannt.

Unter den Erzählern der Zeit war der Liebling der weitesten Kreise zunächst August Heinrich Julius Lafontaine aus Braunschweig (1758 – 1831), der 1791 zu schreiben begann und noch in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts thätig war. Er ist der Hauptvertreter des rührseligen Familienromans, am erträglichsten noch in seinem „Quinctius Heymeran von Flemming“

*) Gegen diese außerdem noch „Der hyperboreische Esel“; gegen die beiden Schlegel im besonderen „Das Incognito“, gegen Fichte „Don Ramubo de Colibrados.“

(1795/96). Friedrich Wilhelm III., der seine Romane liebte, verlieh ihm ein Kanonikat — und man findet das nicht einmal unverdient, wenn man Lafontaine mit den übrigen Unterhaltungsschriftstellern der Zeit vergleicht. Die alte Pasquillenlitteratur aus der Zeit des „Schelmufsky" wird nun unendlich weit an Frivolität, wenn auch nicht an Roheit übertroffen, Hunderte, ja, Tausende der tollsten Produkte treten ans Tageslicht und werden verschlungen, ja, ich glaube, daß nicht einmal die pornographische Litteratur im Gefolge Zolas diese „mitklassische" Romanschweinerei an Umfang und Gemeinheit wieder erreicht hat. Da haben wir zunächst die Ritter-, Räuber- und Gespensterromane, dann Abenteuerromane mit den keckſten Liebesabenteuern, gemeine komische Romane — man kann sich überhaupt kaum eine Gattung denken, die nicht zur Kitzelung der gemeinen Instinkte fruktifiziert worden wäre. Das Unheil beginnt etwa um 1780 und setzt sich ein volles Menschenalter fort: Wir kennen heute außer dem immerhin noch erträglichen Veit Weber (Leonhard Wächter, „Sagen der Vorzeit") nur noch Cramer, Spieß, Schlenkert und Vulpius („Rinaldo Rinaldini" 1797/98) als Autorennamen, aber die Hildebrandt und Kerndörffer, die Heinrich Müller und C. A. Fischer (Chr. Althing), die F. G. Schilling und W. A. Lindau waren einst nicht minder „berühmt". O, es waren im bürgerlichen Leben zum Teil sehr anständige Leute, die Autoren dieser Schauerromane: Cramer war Forstrat im Meiningischen, Hildebrandt und Müller waren gar Pfarrer! Viel höher als diese stand auch der Dresdner Schriftsteller Friedrich August Schulze nicht, der als Friedrich Laun eines großen Rufes genoß (er gab u. a. mit Joh. Aug. Apel das „Gespensterbuch" heraus, aus dem der Freischütz-Stoff stammt), und nur an Talent, aber gewiß nicht an Sitte überragt sie der Berliner Julius von Voß. Einigermaßen anständig, wenn er auch ein bißchen Frivolität immer noch gern und geschickt verwendete, ist erst wieder Heinrich Daniel Zschokke aus Magdeburg (1771—1848), der zuerst u. a. das Trauerspiel „Abällino, der große Bandit", schreibt und sich dann zu einem sehr unterhaltsamen Schriftsteller ausbildet, der noch heute

gelesen wird. Er reicht, seit dem Ende des Jahrhunderts in der Schweiz ansässig, über drei litterarische Zeitalter hinüber, beginnt mit der düstern Erzählung fast im Stil Klingers (z. B. „Alamontade"), schreibt dann eine Menge etwas pikanter Humoresken (z. B. „Abenteuer einer Neujahrsnacht") und endet als Nachahmer Walter Scotts („Der Freihof von Aarau", „Addrich im Moos"). Etwas „altmodisch" bleibt er dabei immer. Sehr angesehen war auch sein rationalistisches Erbauungsbuch „Stunden der Andacht". In seiner „Selbstschau" gab er eine Art Selbstbiographie.

Auf dem Boden der Schweiz, wohin sich Zschokke geflüchtet hatte, war schon vor Beginn der klassischen Periode, in dem merkwürdigen Jahr 1781, in dem Schillers „Räuber" und Kants „Kritik der reinen Vernunft" hervortraten, der erste deutsche Volksroman erschienen, die erste wirkliche Darstellung des Volkslebens für das Volk. Und in der Nähe der Schweiz trat während der klassischen Periode selbst die erste Sammlung klassischer Dialektdichtungen hervor. Damit beginnt eine neue große litterarische Bewegung, die sich über das ganze 19. Jahrhundert fortsetzt, ja, für dieses vielleicht die charakteristische ist: Nicht eine neue Volksdichtung wird geschaffen, aber die Stammesdichtung tritt neben die Nationaldichtung, dem deutschen Individualismus entsprechend erhalten wir zu der litterarischen Centralisation, die vor allem Goethe und Schiller repräsentieren, auch die litterarische Decentralisation, und man darf vielleicht die Meinung aussprechen, daß in der gesunden Abwechslung beider von nun an das Heil unserer Poesie beruhe. Der Verfasser jenes Volksromans ist Johann Heinrich Pestalozzi aus Zürich (1746—1827), und sein Buch heißt „Lienhard und Gertrud". Es giebt die Geschichte eines Schweizerdorfs, das durch Schuld seines Vogts verkommen ist, dann aber durch den edlen jungen Junker gerettet wird. Tendenz ist in der Darstellung wohl zu spüren, aber die Menschen und Verhältnisse sind doch äußerst treu geschildert; trotzdem der Dialekt nicht verwandt wird, fehlt doch das Schweizerisch-Idiotistische nicht.

Peſtalozzi verſuchte noch einen zweiten Volksroman, „Chriſtoph und Elſe“, der aber mißlang. Er iſt dann der klaſſiſche Pädagog geworden. — Völlig ausgeſtorben iſt die Dialektdichtung in Deutſchland wohl nie. Sie kam dann zuerſt in Süddeutſchland wieder zu Bedeutung. Der erſte hier zu nennende Dichter iſt der bayriſche Schwabe Johann Valentin oder mit ſeinem Kloſternamen Sebaſtian Sailer (1714—1777), der eine Anzahl geiſtlicher und weltlicher Faſtnachtsſpiele im ſchwäbiſchen Dialekt ſchrieb. Ihm folgte der Nürnberger Johann Konrad Grübel (1736—1809), deſſen „Gedichte in Nürnberger Mundart“ 1802 erſchienen und von Goethe beſprochen wurden. Flaſchnermeiſter in ſeiner Vaterſtadt, iſt er nach Goethe „Philiſter mit Bewußtſein“, weiß das bürgerliche Leben mit humoriſtiſchem Behagen anſchaulich darzuſtellen. Ein Jahr nach Grübels Gedichten kamen dann die „Alemanniſchen Gedichte“ von Johann Peter Hebel heraus, und mit ihnen erſtieg die deutſche Dialektdichtung wirklich bereits die klaſſiſche Höhe. Hebel, zu Baſel geboren (1760—1826), war von Theokrit und Johann Heinrich Voß (der auch plattdeutſche Idyllen geſchrieben hat, aber ohne viel Glück) beeinflußt, aber ſehr raſch zur Selbſtändigkeit gediehen und vermochte nun das ganze Volks- und Naturleben ſeiner Heimat (Hauſen im Wieſenthal) mit wunderbarer Friſche, Natürlichkeit und Heiterkeit darzuſtellen. Kein eigentlicher Lyriker, da ein didaktiſcher Zug in ihm lag, aber ein ausgezeichneter Idylliker, hat er die Natur des alemanniſchen Volksſtammes und den Geiſt ſeiner Sprache für ewige Zeiten „feſtgelegt“ und kann nie veralten. Durch die Erzählungen des „Rheinländiſchen Hausfreundes“, die dann im „Schatzkäſtlein des rheiniſchen Hausfreundes“ (1811) geſammelt wurden, ward er auch einer der beſten deutſchen Volksſchriftſteller und auf lange hinaus vorbildlich. — Idylliſche Gedichte im Schweizer Dialekt, die ein treues Bild ſchweizeriſchen Lebens bieten, nur vielleicht ein bißchen breit ſind, gab der Verfaſſer des bekannten Liedes „Freut euch des Lebens“, Johann Martin Uſteri aus Zürich (1763—1827) in „De Vicari“ und „De Herr Heiri“. —

Wie Grübels und Hebels Gedichte, hat Goethe auch das Lustspiel „Der Pfingstmontag“ (1816) des Straßburgers Georg Daniel Arnold (1780—1829) einer eingehenden Besprechung gewürdigt. Die Anlage des Ganzen nennt er einfach und wirklich dramatisch, die Ausführung treu und gewissenhaft — im ganzen Stück sei kein leeres, zufälliges oder notdürftig eingeschaltetes Flickwort zu finden — und rühmt, daß das Werk mit allen häuslichen, geselligen, örtlichen Zuständen Straßburgs bekannt mache, ein lebendiges Idiotikon sei. Von Arnold ist denn wohl auch die spätere, künstlerisch nicht verächtliche Lokalposse der rheinischen Gegenden (Malß, Niebergall) abzuleiten.

Und nun fehlt im Gemälde der klassischen Zeit noch eine Gestalt, die größte poetische Begabung neben Goethe und Schiller, von ihnen freilich, obgleich auch er Humanist ist, wie durch einen Abgrund geschieden, leider auch von den Weimarer Malcontenten gegen sie ausgespielt. Es ist selbstverständlich von Jean Paul, von Johann Paul Friedrich Richter, geboren am 21. März 1763 zu Wunsiedel im Fichtelgebirge, gestorben am 14. November 1825 zu Bayreuth, die Rede.

„Hieltest du deinen Reichtum nur halb so zu Rate, wie jener (Manso)
Seine Armut, du wärst unsrer Bewunderung wert,“

riefen ihm die „Xenien“ zu, aber eben das war es, was Jean Paul nicht vermochte. Unbedingt das größte humoristische Talent, das uns Deutschen je erschienen ist, an Swift und Sterne, an Voltaire und Rousseau, an Hamann und Hippel gebildet, auch wohl von Heinse und Fr. H. Jacobi beeinflußt, ist der Dichter zwar früh zu völliger Selbständigkeit, aber damit auch zugleich zur Manier gelangt und hat nie wirklich künstlerische Form gewinnen, ja, die Mehrzahl seiner großen Erfindungen nicht einmal ausführen können. Kurz, er hat als Dichter wie auch als Mensch kaum eine Entwicklung gehabt. Er begann mit den „Grönländischen Prozessen“ (1783) und der „Auswahl aus des Teufels Papieren“ (1789), rein satirischen Werken, die noch keinen Beifall fanden, erregte Aufmerksamkeit durch die (unvollendete) „Unsichtbare Loge“ (1793) und ward berühmt durch

den „Hesperus oder 45 Hundsposttage“. Ganz er selbst war er zuerst in einem kleinen Idyll, das als Anhang zu der „Unsichtbaren Loge“ erschien: „Leben des vergnügten Schulmeisterleins Wuz in Auenthal“, hier offenbarten sich seine Liebe zur Kleinwelt, zu den Mühseligen und Beladenen, sein reines, weiches Herz und seine goldene Phantasie vielleicht am herrlichsten. Das „Leben des Quintus Fixlein“ und der „Jubelsenior“, auch noch die „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs“ (1796) schließen sich dem „Wuz“ im Charakter am nächsten an. Mit dem „Titan“ (1800 ff.) versuchte Jean Paul einen großartigen Entwicklungsroman wie Wieland im „Agathon“ und Goethe im „Wilhelm Meister“, aber das Werk geriet ungleich und gewann trotz einer Reihe genialer Erfindungen und groß angelegter Charaktere als Ganzes nicht die notwendige Bestimmtheit. Mehr Freunde haben die (unvollendeten) „Flegeljahre“ mit dem trefflich ausgeführten ungleichen Brüderpaar Walt und Wult gefunden. Die letzten Werke Jean Pauls, „Dr. Katzenbergers Badreise“ (1809), „Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz“, „Leben Fibels“ und „Der Komet oder Nicolaus Marggraf“ (1820 ff.) nähern sich dem derb-komischen Genre, sind aber, wenigstens die ersten drei, zu den geschlossensten Werken des Dichters zu zählen. Kleinere, ganz vortreffliche Schriften und Aufsätze („Die Neujahrsnacht eines Unglücklichen“, „Reise des Rektors Fälbel“ u. s. w.) finden sich zum Teil in den größeren Werken eingefügt, auch wohl gesammelt. Als Patriot zeigte sich Jean Paul in seiner „Friedenspredigt für Deutschland“ (1808) und seinen „Dämmerungen für Deutschland“ (1809). Von seinen Prosaschriften seien außerdem „Das Kampanerthal oder über die Unsterblichkeit der Seele“ (1798), die „Vorschule der Ästhetik“ (1804) und „Levana oder Erziehungslehre“ (1807) genannt. In der eigentlich klassischen Periode unbedingt eine notwendige Ergänzung der beiden Großen, da bei ihm das Gemüt und die deutsche Freude am Kleinleben zu seinem Rechte kamen, deshalb auch viel bewundert und viel geliebt, ist Jean Paul

nach seinem Tode rasch vergessen worden, durch Schuld vor allem seines unglückseligen Stils, seiner Bilderjagd, Citatensucht und Schachtelei. Auf die Romantik und auch noch auf das junge Deutschland ist Jean Paul aber von sehr großem Einflusse gewesen. — Mit ihm zusammen nennt man gewöhnlich zwei andere Erzähler, den Grafen Karl Christian Ernst von Benzel-Sternau aus Mainz (1767—1849), dessen „Goldenem Kalb" (1802 ff.) man einst trotz der Formlosigkeit Witz, scharfe Zeichnung, ja, glänzende Darstellung nachrühmte, und Johann Ernst Wagner aus Roßdorf im Meiningischen (1768—1812), von dem „Wilibalds Ansichten des Lebens" (1804 ff.) und „Die reisenden Maler" (1806) einst viel gelesen waren. Sie stehen jedoch eher unter Goethes Einfluß als dem Jean Pauls, während bei den „Reisen aus der Fremde in die Heimat" und dem „Historischen ABC eines hennebergischen Fibelschützen" die Jean Paulsche Manier unverkennbar ist.

Unter den Prosaikern der eigentlich klassischen Zeit ist dann zuerst natürlich noch einmal Kant zu nennen, der Mann, der nach eines neueren großen Dichters Überzeugung auf das Jahrtausend seinen Namen eher schreiben wird als Shakespeare oder Goethe. Seiner die bisherige Weltanschauung radikal umstürzenden „Kritik der reinen Vernunft" läßt er 1788 die „Kritik der praktischen Vernunft" folgen, die Gott und Unsterblichkeit als sittliche Postulate wiederum einführt, und 1790—93 seine Ästhetik, die „Kritik der Urteilskraft", dann noch eine Reihe kleinerer Schriften, die seine Philosophie auf die einzelnen Wissenschaften übertragen. Um die Einführung der Kantischen Philosophie erwirbt sich Karl Leonhard Reinhold in Jena große Verdienste, Schiller berichtigt und erweitert, wie schon erwähnt, die Kantische Ästhetik. Unter den Gegnern Kants ist bekanntlich Herder, und Friedrich Heinrich Jacobi sucht der Vernunft gegenüber das Recht des Gefühls und des Glaubens als einer inneren Offenbarung zu retten. Mit der alten Aufklärungsphilosophie ist es seit Kant gründlich aus.

Den Fortschritt in der Geschichtschreibung über Schlözer

hinaus bezeichnet zunächst der gründliche Forscher und knappe Darsteller Ludwig Timotheus (von) Spittler aus Stuttgart (1752—1810), der einen „Grundriß der Geschichte der christlichen Kirche", den ersten vom rein weltlichen Standpunkte, Geschichten von Württemberg und Hannover und als Hauptwerk einen „Entwurf der Geschichte der europäischen Staaten" herausgab. Bei ihm beginnt das Verfassungsleben eine bedeutende Rolle zu spielen, wie er denn auch „Vorlesungen über Politik" hinterlassen hat. Vor allem als historischer Darsteller etwas zu bedeuten strebte Johannes (von) Müller aus Schaffhausen (1752—1809), und in der That hat seine „Geschichte der schweizerischen Eidgenossenschaft" (seit 1780) glänzende Partieen, wenn auch die Nachahmung des Tacitus augenscheinlich ist. Wissenschaftlich bedeutender sind Müllers „Vier und zwanzig Bücher allgemeiner Geschichten". Müller schändete seinen Namen, indem er, erst ein glühender Bewunderer Friedrichs des Großen, dann zu Napoleon abfiel und gar in westfälische Dienste trat. — Leichtere historische Lektüre bot Johann Wilhelm von Archenholz aus Danzig (1745—1812), der auch als Reiseschriftsteller bekannt wurde, in seiner noch immer gelesenen „Geschichte des siebenjährigen Krieges" und in der „Geschichte Gustav Wasas". Schillers historische Werke haben natürlich auch nur vom Standpunkte der Darstellung aus höhere Bedeutung.

Mit Goethe und Schiller in vertrautem Verhältnisse lebte Karl Wilhelm Freiherr von Humboldt aus Potsdam (1767—1835), dessen „Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen" (1792) mit ihrer Betonung der individuellen Freiheit eines der charakteristischsten Bücher der klassischen Epoche sind. Mit seinen „Ästhetischen Versuchen" (besonders über „Hermann und Dorothea") wird Humboldt neben Schiller der bedeutendste klassische Theoretiker. Sein Hauptwerk ist bekanntlich sprachwissenschaftlicher Natur („Über die Kawisprache auf der Insel Java") und liegt viel später. Humboldt hat auch eine Elegie „Rom" und Sonette gedichtet und des Äschylus „Agamemnon" metrisch übersetzt.

Zur Charakteristik des Mannes sind die berühmten „Briefe an eine Freundin“ (Charlotte Diede) wichtig. — Der große Philologe der Zeit war der Hallenser Friedrich August Wolf aus Hainrode bei Nordhausen (1759—1824), dessen „Prolegomena ad Homerum“ 1795 erschienen und, da sie die Einheit, ja, die Existenz Homers bestritten, ungeheures Aufsehen erregten. Auch, wenn wir heute über das Volksepos wieder etwas anders denken als Wolf, können wir doch zugeben, daß die strenge philologische Methode, die er eingeführt hat, notwendig und heilsam war. Wenn man aber behauptet, daß erst durch ihn die Wissenschaft der Litteraturgeschichte möglich geworden, so täuscht man sich. So wünschenswert eine gute philologische Bildung dem Litteraturhistoriker ist, so bedarf er doch vor allem einer spezifisch-ästhetischen Begabung und gründlich ästhetischer Bildung, die vom Stande der Sprachwissenschaft stets unabhängig war und noch ist. — Als Theologen und Prediger sind während der klassischen Zeit neben Herder die beiden Dresdener Oberhofprediger Franz Volkmar Reinhard, ein geborener Pfälzer (1753—1812), und sein Nachfolger Christoph Friedrich (von) Ammon aus Bayreuth (1766—1851) zu nennen, von denen Predigten noch in den neunziger Jahren hervortreten.

In das Jahr 1767 hatten wir den Beginn des Sturmes und Dranges gesetzt. Genau ein Menschenalter später, gegen Ende des Jahrhunderts, mitten in der klassischen Periode, beginnt eine neue geistige Bewegung, die, um es zunächst ganz äußerlich zu sagen, den Kampf gegen die inzwischen wieder erstarkte Aufklärung noch einmal aufnimmt, zugleich aber auch gegen den Klassizismus Front macht: Es ist die Romantik. Sie klammert sich, während sie den Rationalisten Schiller bekämpft, zunächst an Goethe, den Verfasser des „Wilhelm Meister“, an, macht dann aber krampfhafte Anstrengungen, einen der ihrigen, Tieck, neben ihn zu stellen. Lächelnd weist Goethe sie zurück und lebt sein großes, reiches Leben weiter. Noch immer vermag er seine Empfindungen lyrisch auszuströmen (Sonette an Minna Herzlieb), noch immer gelingt ihm die Ballade („Jo-

hanna Sebus", „Die wandelnde Glocke", „Der getreue Eckart", „Der Totentanz"). Zwar eigentliche dramatische Bildkraft hat er nicht mehr, die Allegorie dringt in sein Schaffen, „Pandora" (1808), „Des Epimenides Erwachen" (1815 als Festspiel), immer stärker ein. Aber als epischer Dichter ist er noch immer auf der Höhe: Mit den „Wahlverwandtschaften" (1809) giebt er den ersten modernen Problemroman, in ihm eine seiner wunderbarsten Charakterschöpfungen, Ottilie. Seine Erzählungskunst kommt dann auch seiner Selbstbiographie zu Gute, die unter dem Titel „Aus meinem Leben. Wahrheit und Dichtung" seit 1811 zu erscheinen beginnt und, bis zur Übersiedlung nach Weimar fortgeführt, die vollendetste individuelle Entwicklungsgeschichte unserer Litteratur ist. An die Biographie schließt sich eine Reihe von Einzeldarstellungen aus des Dichters Leben, von denen die „Italienische Reise", hauptsächlich auf Grund der Briefe an Frau von Stein, die weitaus bedeutendste ist. Von wissenschaftlichen Werken dieser Zeit sind die Bände „Zur Farbenlehre" und „Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie" die wichtigsten — die Fülle der kleinen Aufsätze, u. a. auch zur Kunst, ist hier nicht aufzuzählen. Seine letzten poetischen Werke sind: der „Westöstliche Divan" (1819), bekanntlich die Begründung der orientalischen Poesie in der deutschen Litteratur, lyrisch nicht mehr ganz unmittelbar, aber reich an Farbe, Form und geistigem Gehalt, der Roman „Wilhelm Meisters Wanderjahre" (1821 ff.), ohne eigentliche Gestaltungskraft, aber äußerst ideenreich, ein Versuch zur Lösung der sozialen Probleme, der seitdem manchen tiefen Geist gereizt hat, die „Novelle" (1826), mit den in die „Wanderjahre" eingeflochtenen Novellen ein Beweis der großartigen Kompositionsgabe und plastischen Kraft des Dichters (freilich entstammen diese Sachen im Kern sämtlich einer früheren Zeit), endlich der zweite Teil des „Faust", der 1831 beendigt wurde, aber erst nach des Dichters Tode erschien. Das Urteil über diese Dichtung ist im Lauf der letzten Jahrzehnte völlig umgeschlagen: Während man sie früher als greisenhaft und verfehlt bezeichnete, möchte man sie heute bei-

nahe an die Spitze aller Goethischen Poesie stellen und redet nur noch von der Größe ihrer Konzeption, dem Reichtum ihres Lebens, der Fülle ihrer Weisheit. Aber die Konzeption ist nicht durchsichtig genug, dem Leben, mag es auch reich sein, fehlt es an Unmittelbarkeit, die Weisheit hat oft eine abstruse Form. Immerhin ist dieser zweite Teil des „Faust" ein großartiger Abschluß des achtzigjährigen Dichterlebens; so viel steht auf alle Fälle fest, daß er kein realistisches Drama sein durfte, sondern im höchsten Sinne und augenscheinlich symbolisch werden mußte. Dafür sprechen Parcival und Dante, die freilich die Frische und Kraft haben, die dem zweiten Teile des „Faust" fehlt.

Als Goethe am 22. März 1832 die Augen für immer schloß, da starb die deutsche klassische Dichtung wirklich, die nicht erst 1795, sondern schon 1773 mit dem „Götz" zu leben begonnen hatte. Denn klassisch sind zuletzt nicht die Zeiten, sondern die Dichter.

Johann Gottfried Herder.

Herder ist die deutsche Parallelerscheinung zu Rousseau, kein Schüler des französischen Schweizers, sondern ihm von Natur in Wesen und Charakter, dann auch in seinem Wirken mannigfach verwandt. Er hat nicht dessen europäische Bedeutung, hat nicht wie Rousseau, indem dieser das Evangelium der Rückkehr zur Natur predigte und den modernen Demokratismus begründete, auf das ganze Leben seiner Zeit und noch eines weiteren Jahrhunderts epochemachend gewirkt, aber für die deutsche Litteratur ist er einigermaßen dasselbe, was Rousseau für die französische, der geniale Schriftsteller, der Kunst und Wissenschaft endlich in die richtige Beziehung zu Natur und Leben setzt und damit eine neue fruchtbare Entwicklung einleitet. Als Geist, an Ideenfülle, Vielseitigkeit, Beweglichkeit und Feinheit wird man Herder leicht über Rousseau

ſtellen, dieſer wirtſchaftete in der That mit wenigen großen Ideen (man kann ſie vielleicht alle auf die einzige der Rückkehr zur Natur zurückführen), und es war ſeine ſtarre Einſeitigkeit und gewaltige Beredſamkeit, die den ungeheuren Eindruck hervorbrachte; daneben beſaß er jedoch ein wirklich dichteriſches Vermögen, er konnte darſtellen, wo Herder auf ſeine allerdings ganz ungemeine poetiſche Receptivität angewieſen war. In derſelben Tendenz bewegen ſich die beiden Geiſter unbedingt, aber es iſt klar, daß Herder als der Jüngere und als Deutſcher den Radikalismus und Naturalismus des Franzoſen bald überwinden mußte; ſein Humanismus ward wenigſtens für das deutſche Leben eine poſitive Errungenſchaft, eine Weltanſchauung, während Rouſſeau doch kaum als Weltanſchauungsbildner, hier durchweg nur negativ, aufräumend gewirkt hat. Zuletzt iſt beiden weſentlich nur die Gefühlsatmoſphäre gemein, Rouſſeau neigt mehr nach der Seite der Natur, Herder nach der Seite der Kunſt, jener iſt Träumer, Politiker, Pädagog und Dichter, dieſer ahnender Forſcher, Hiſtoriker und äſthetiſcher Nachempfinder. Ganz merkwürdig iſt die Übereinſtimmung im „Menſchlichen, Allzumenſchlichen", um mit Nietzſche zu reden — „Es war eben doch etwas von der unſeligen Rouſſeauſchen Natur in ihm," ſagt Herders Biograph Haym. Ja freilich, und nicht wenig und zwar infolge der Naturanlage, nicht etwa der trüben Jugend. Swift, Rouſſeau, Herder, das iſt eine Familie und das melancholiſche Ende bei allen dreien ſehr verwandt, wenn auch niemand überſehen kann, daß der Deutſche die beiden andern an Zartheit der Organiſation und moraliſchem Sinn weit übertrifft.

In der deutſchen Litteratur iſt Herder zunächſt der Ergänzer Leſſings. Sie ergänzen ſich, ganz allgemein geſagt, wie Verſtand und Gefühl: Faſt überall, wo Leſſing, klar erkennend und begrifflich ſcharf umreißend vorangegangen, iſt Herder, aus dem Gefühl ergänzend und Stimmungsgehalt gebend, nachgefolgt. Sie ſind beide Oſtdeutſche, aber die Miſchung deutſchen und ſlaviſchen Weſens in ihnen iſt ſehr verſchieden ausgefallen, Leſſing iſt eine ausgeprägt männliche, Herder eine empfindliche

und reizbare „weibliche“ Natur, was doch vielleicht mit auf die Vereinigung des unruhigen schlesischen mit dem ostpreußischen Blute zurückzuführen sein dürfte. Aber wenn nicht als Naturen, als Menschen und Schriftsteller scheinen sie eine große Ähnlichkeit zu haben: Beide zeichnet eine gewisse Unrast aus, die es ihnen an keinem Orte recht wohl werden läßt, und ihre Werke bleiben leicht Fragmente. Doch hat Haym (im Grunde schon Gervinus) auch hier den Unterschied richtig herausempfunden: „Auch Lessing war kein Systematiker, auch von ihm, dem Prosaschriftsteller, hat man gesagt, daß er nur Fragmente geschrieben habe: aber seine Fragmente sind in sich vollendete; sie tragen den Stempel einer inneren Fertigkeit und Sicherheit, die zurückweist auf den geschlossenen Charakter des Mannes. Die Herderschen so nicht.“ Und nun folgt bei Haym die ausgezeichnete Charakteristik der Herderschen Gesamtschriftstellerei, die wir deutschen Litteraturhistoriker, wir späteren, nicht zu umschreiben, sondern einfach abzuschreiben haben: „Immer Ideen mehr aufwerfend als entwickelnd, mehr beleuchtend als erschöpfend, entbehren sie (Herders Fragmente) des inneren Abschlusses und der folgerichtigen Zusammenstimmung in sich. Sie zeigen nicht bloß, was Herder selbst als den Reiz der Lessingschen rühmt, den Geist des Verfassers „immer in Arbeit, im Fortschritt, im Werden“, sondern der Reiz, den auch sie gewähren, ist mit einiger Pein verbunden, sofern der arbeitende Geist sich selbst nie Genüge thut, nimmer rastet und nimmer fertig wird; sie gleichen nicht so sehr „dem Schilde des Achilles bei Homer“ als dem Werke der Penelope, das nur gewoben wird, um aufgetrennt und abermals gewoben zu werden. Es ist, als ob wir ein immer laufendes Rad sähen, das aber umfallen würde, wenn es nicht immer von neuem in Schwung gesetzt würde. Gleichsam atemlos setzt sich eine Schrift in die andere fort, und wie die ganze Reihe dieser Schriften ein immerwährendes An- und wieder Absetzen ist, so sieht auch jede einzelne aus, als ob sie, zu Ende geschrieben, zum zweitenmal von Anfang an neu geschrieben werden sollte. Und nicht nur geschrieben

werden ſollte; ſondern ſo war wirklich die ſchriftſtelleriſche Methode dieſes Mannes — ſo war ſie gleich bei den Fragmenten über die deutſche Litteratur, dem Werke, in welchem er zuerſt das Thema andeutete, das er ſpäter in ſo vielen und reichen Variationen teils nur von neuem ſtreifen, teils weiter ausführen ſollte. Herder iſt ein unermüdlicher Umarbeiter. Es giebt Schriftſteller, die, wenn ſie ein Werk aus der Hand gelaſſen, es wie losgelöſt von ihrem Geiſte betrachten; es ſteht ihnen nun wie ein fremdes gegenüber, das ſie faſt vergeſſen und auf das ſie ungern wieder zurückkommen. Zu dieſen Schriftſtellern gehört Herder nicht. Viel zu ſehr gab er ſich ſelbſt in ſeinen Schriften, viel zu viel legte er jedesmal von der Totalität ſeiner Seele in das, was er ſchrieb, als daß er jemals ein Werk hätte hinſtellen können, welches für ſich allein, ohne den „Vater der Rede" hätte leben und reden können. Raſch, in einem Guß und Fluß warf er ſeine Gedanken aufs Papier. Wenn er dann ſpäter an das Geſchriebene wieder herantrat, ſo war es ihm nicht genug, hier und da zu feilen und nur eine letzte Hand anzulegen, ſondern er nahm das Ganze in ſeine Seele zurück und fühlte ſich gedrungen, es zum anderen Male aus erſter Hand zu bearbeiten. Zum bloßen Ausfeilen fehlte ihm die Geduld; zum Umſchmelzen fehlte es ihm nie an Kraft und Friſche. In verſchiedenem Grade, natürlich, ging dieſe Umſchmelzung vor ſich; jetzt ſah ſie nur wie eine verbeſſerte — eine verkürzte oder erweiterte — Abſchrift, jetzt wie ein ganz neues Werk aus. Er hat oft einen und denſelben Aufſatz drei- und viermal neu redigiert, wie als ob die frühere Faſſung verloren gegangen wäre. Das Gefühl, welches in ſolchem Falle andere haben, als ob es nicht gelingen wolle, zum zweitenmal eine gleich befriedigende Form herzuſtellen, ſcheint ihm ganz fremd geweſen zu ſein. Trotz der ſorgfältig gegliederten Schemata, die er vorweg zu entwerfen pflegte, ſieht man doch, daß er die Hauptarbeit erſt in der Thätigkeit des Ausführens, im Schreiben ſelbſt verrichtete. Die Dämme der anfänglich gezogenen Dispoſition werden von dem Strome ſeiner Gedanken

überflutet. Und wiederum: da er sich immer mit seiner ganzen Subjektivität in die jedesmalige Arbeit hineinwirft, so drängen sich auch bei verschiedenen Arbeiten immer wieder dieselben Gedankenmassen vor. Niemals rein abgeschlossen, kehrt dieselbe Idee an mehr als einem Orte wieder; sie hat keine objektiv bestimmte, notwendige Stelle; sie wandert, mehr oder weniger verändert, aus einem Aufsatz in den anderen, aus einem Werk in das andere und drückt allen durch immer wiederkehrende Züge den Stempel der Zugehörigkeit zu einer Familie auf. Bis zuletzt hat dieser Mann das Gefühl, sich noch nicht ausgeschrieben zu haben. Er stirbt mit dem Seufzer, daß es ihm vergönnt sein möchte, noch eine oder die andere Idee zu entwickeln. Sicher würde er neue Lichter und Farben in Bereitschaft gehabt haben, aber sicher würde die Idee selbst nur die Wiederholung einer schon oftmals aufgetretenen gewesen sein. Daher denn die schwankenden Umrisse seiner Werke, das Hinübergleiten aus einem Thema in ein anderes und die Möglichkeit, große Stücke aus einer unvollendet gebliebenen Abhandlung gleich den Motiven einer musikalischen Komposition hinüberzuverpflanzen in eine spätere. Überreich, fürwahr, an Gedanken ist dieser Autor — allein immer ist die ganze Masse dieser Gedanken in Bewegung, und nie hat er einen einzelnen völlig zu Ende gedacht, nie wenigstens einen einzelnen ohne Rückstand zu Ende empfunden. Wie die Gedanken endlich, strömen ihm die Worte, die Wendungen, die Ausdrucksweisen zu — allein der Eifer, sich mitzuteilen, ist so groß, der Umsatz so bedeutend, daß er, mit und ohne es zu wissen, von sich selbst borgt und eine Anzahl von Redegewohnheiten annimmt, die ihn, auch wo er anonym schreibt, fast unfehlbar verraten." Herder ist eben, das giebt wohl den Schlüssel zu allem, eine durchaus lyrische Natur, obwohl er kein echter Lyriker war.

Soll man die Bedeutung Herders für die deutsche Entwicklung mit kurzen Worten andeuten, so kann man sagen, daß er uns die Begriffe des Ursprünglichen, Elementaren, Autochthonischen, Idiotistischen gelehrt und damit weiter auch eine

wahrhaft geschichtliche Auffassung möglich gemacht habe. All sein Streben und Schaffen kann man mit Haym (und nach ihm Scherer) als auf eine Geschichte des Geistes hinauslaufend hinstellen, wobei denn die Anfänge den tiefsinnigen Mann besonders fesseln mußten, so daß er mit Vorliebe an Problemen wie der Entstehung der Sprache und der Poesie haftet und der Kultur- oder Kunstpoesie die Volkspoesie zuerst entschieden gegenüberstellt. Die Gesamtheit seiner Ideen im Zusammenhang zu entwickeln ist sehr schwer und hier nicht möglich; es mag genügen, seine Hauptwerke kurz zu charakterisieren. In der Rigaischen Zeit, die die glücklichste seines Lebens war, treten die „Fragmente, die neueste Litteratur betreffend" und die „Kritischen Wälder" hervor, beide, wie gesagt, im Anschluß an Werke Lessings, jene an die Litteraturbriefe, diese an den Laocoon und die Antiquarischen Briefe, geschrieben. Die „Fragmente" stehen gedanklich und stilistisch stark unter dem Einflusse Hamanns; als ihre Hauptthemata hat Haym „die Sprache als Grundlage der Litteratur und das Verhältnis der deutschen zu den ihr als Vorbild dienenden fremden, vor allem den morgenländischen und den klassischen Litteraturen" angegeben. Sätze wie „der Genius der Sprache ist auch der Genius der Litteratur eines Volkes" sind für uns zu unverlierbarer Erkenntnis geworden, und die Warnung vor der Nachahmung selbst der Alten und, was im besonderen gegen den lateinischen Geist gesagt ist, hat in der Zeit die stärkste Wirkung geübt. In den „Kritischen Wäldern" spricht sich Herder vor allem gegen den übertriebenen Gräcismus Winckelmanns und Lessings aus und weist diesem auch Ungeschichtlichkeit und Übersehen des Individuellen nach. Im einzelnen ist der Inhalt der „Fragmente" und der „Kritischen Wälder" gar nicht wiederzugeben, die Zahl der in ihnen enthaltenen Anregungen und Gedankenblitze ist Legion.

Auf der Seereise von Riga nach Frankreich, die er fünfundzwanzigjährig unternahm, nachdem er vorher schon der Stolz einer ganzen städtischen Gesellschaft gewesen, hat er jenes wunderbare „Reisetagebuch" geführt, das seine Sympathieen und Anti-

pathieen, seine hochfliegenden Träume und kühnsten Gedanken so vortrefflich zu erkennen gestattet. In Straßburg, wo er, nachdem er sich von dem seiner Obhut übergebenen holsteinischen Prinzen getrennt hatte, krank zurückblieb und auf Goethe den stärksten Einfluß gewann, entstand seine von der Berliner Akademie gekrönte Preisschrift „Über den Ursprung der Sprache". Hier begann er auch Volkslieder zu sammeln und concipierte jene dann in den Blättern „Von deutscher Art und Kunst" veröffentlichten Aufsätze „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker" und über „Shakespeare", mit denen der dichterische Sturm und Drang in Deutschland wirklich beginnt. Zum erstenmal ein Erfassen der Totalität Shakespeares und des Genius aus seiner Zeit heraus — wie hätte die deutsche Jugend dem dithyrambischen Aufsatze widerstehen sollen! Niedergeschrieben sind beide Aufsätze erst in Bückeburg, das Herder sein Exil genannt hat — aber die Jahre, die er hier verlebte, waren, namentlich seitdem er verheiratet war, reich an großen Unternehmungen. Hier hat er jene vortreffliche kleine Schrift „Auch eine Philosophie der Geschichte" verfaßt, die trotz ihrer polemischen Tendenz gegen das Zeitalter vielleicht die geschlossenste von allen Herders ist und mit den lächerlichen geschichtlichen Anschauungen der Aufklärung, beispielsweise der über das Mittelalter, am entschiedensten aufgeräumt hat. In ihr findet sich jener Satz, der noch heute als Kern aller historischen Auffassung gelten kann, ja, bei uns Deutschen heute erst recht fruchtbar wird: „In gewissem Betracht ist jede menschliche Vollkommenheit national, säkular, individuell; man bildet nichts aus, als wozu Zeit, Klima, Bedürfnis, Welt, Schicksal Anlaß geben. Jede Nation hat ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich, wie jede Kugel ihren Schwerpunkt; kein Ding im ganzen Reiche Gottes ist allein Mittel, alles ist wieder Mittel und Zweck zugleich." — Herder war in dieser Zeit, nachdem er vorher von dem liberalen Geiste Lessings beeinflußt gewesen, Hamann wieder nahegetreten und hatte Freundschaft mit Lavater geschlossen; diesem Umstande und seinem geistlichen Berufe schreibt man das Mißlingen

seines nächsten größeren Werkes „Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts", das man wohl als Versuch einer Religionsphilosophie bezeichnen darf, zu. Aber es scheiterte wesentlich an dem Mangel wissenschaftlicher Grundlagen, die nur durch das Zusammenarbeiten vieler geschaffen werden können, ist aber trotzdem vielleicht das „genialste" Werk Herders. Heftigen Angriffen begegneten auch die „Provinzialblätter", die gegen Spaldings Buch „Von der Nutzbarkeit des Predigtamts" gerichtet waren. Spalding war ein liebenswürdiger Herr, aber sein Buch verdiente in der That die Angriffe Herders: Wenn die Lehrer der Religion als „Depositäre der öffentlichen Moralität" und die Prediger als „verordnete Lehrer der Weisheit und Tugend" hingestellt werden, so hat ein religiöses Gemüt alle Ursache, sich aufzulehnen. Leider versah es Herder dann persönlich mit Spalding. — Gemäßigter sind die folgenden theologischen Schriften Herders, die „Erläuterungen zum neuen Testament", in denen sich zuerst Spinozas Einfluß zeigt, „Die Briefe zweener Brüder Jesu" und „Johannis' Offenbarung", diese Schrift für die Erläuterung der Apokalypse grundlegend. Eine neue Preisschrift über „Die Ursachen des gesunknen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet" bringt zuerst die seitdem herrschend gewordene Anschauung über das Zeitalter Ludwigs XIV. und lehrt, daß die Blüte der Litteratur vom Auftreten des Genies abhängig ist. „Wenig läßt sich von Menschen dabei thun; denn Genies schafft nur der Schöpfer, und aus Genies bildet sich dann der Geschmack von selbst." Endlich gehören in die Bückeburger Zeit noch der im „Deutschen Museum" erschienene Aufsatz „Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst nebst Verschiedenem, das daraus folgt" und die philosophische Schrift „Vom Erkennen und Empfinden".

In Weimar gab Herder zuerst seine „Plastik" heraus, ein Werk, mit dem er sich sehr lange getragen und das vielfach Lessings „Laocoon" an Bedeutung gleichgestellt wird. Dann folgten nach einer Lobschrift auf Winckelmann, die im „Deutschen

Merkur" veröffentlicht wurde, und den „Liedern der Liebe" (das hohe Lied) die „Volkslieder" oder, wie der Titel der neuen Ausgabe von J. G. Müller lautete, „Stimmen der Völker in Liedern". Sie sind Herders wichtigste, weil jedermann zugängliche Veröffentlichung, und ihres Lobes ist mit Recht bis auf diesen Tag kein Ende. „Herder bot die Früchte einer Belesenheit und Kenntnis der Litteratur aller Zeiten aus, wie sie damals in Deutschland einzig war. Er führte uns von Grönland bis nach Indien, aus der Zeit Luthers zurück bis Harmodius und Aristogiton, aus Esthland bis nach Peru. Mit einer reizenden Leichtigkeit, die bis dahin nicht allein unter uns, sondern in aller Welt geradezu unerhört war, faßt er jede Zeit, jedes Volk, in jedem Charakter mit einer überraschenden Treue und Einfalt auf und schickt sich mit der feinsten Wandlungsgabe in Sinn und Sprache, in Ton und Empfindung. Die spanische Grandezza, die Düsterheit des Ossian, die tändelnde Naivetät der Littauerin, die grausame Gewalt des nordischen Kriegers, das sanfte Gemüt des Deutschen, das Schaurige schottischer Balladen, der kühne Gang der historischen Volksromanzen in Deutschland, Laune und Schreck, Ernst und Tändelei, alles bewegt sich nebeneinander, ohne Geziertheit und ohne Zwang, als ob die divergierendsten Strahlen aller Menschlichkeit und Menschheit sich in dem Busen des Deutschen konzentrierten." In der That, die „Volkslieder" sind eine phänomenale Leistung: So bedeutend sich auch die Übersetzungstechnik seit Herder entwickelt hat, ein so allseitiges rezeptives Talent haben wir nicht wieder gehabt, im besonderen hat niemand Geist und Ton der Lyrik je wieder so treu auffassen und wiedergeben können wie Herder. In der Preisschrift „Über die Wirkung der Dichtkunst" gab er dann eine konzentrierte Übersicht der Weltlitteratur, die für ihre Zeit auch hochbedeutend war und gewisse Grundlinien zog. Eins seiner leider unvollendeten Hauptwerke aber wurde das Buch „Vom Geiste der ebräischen Poesie", nach Adolf Sterns Urteil „die reichste und schönste Darlegung seiner Überzeugung, daß die hebräische Poesie die älteste, einfachste, herzlichste Poesie der

Erde sei, daß sie getragen sei zugleich vom stärksten innigsten Gottglauben und vom freudigsten Naturgefühl".

Allmählich war nun in Weimar eine neue Umwandlung mit Herder vor sich gegangen, er hatte mit Lavater und dem Offenbarungsglauben gebrochen und war zu den freieren Anschauungen seiner Jugend zurückgekehrt. Das verraten schon die „Briefe, das Studium der Theologie betreffend", das auch die schöne Lessingschrift, das schönste Denkmal vielleicht, das dem tapferen Kämpfer gesetzt worden ist. Herders größtes Werk (leider auch unvollendet), die „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" stellen dann sein eigenes Ideal auf, ein Ideal, das dem Geiste unserer klassischen Periode gemäß war, eben das der Humanität: „Die ganze Geschichte der Völker wird uns in diesem Betracht eine Schule des Wettlaufs zur Erreichung des schönsten Kranzes der Humanität und Menschenwürde. So viele glorreiche alte Nationen erreichten ein schlechteres Ziel; warum sollten wir nicht ein reineres, edleres erreichen? Sie waren Menschen, wie wir sind; ihr Beruf zur besten Gestalt der Humanität ist der unsrige, nach unsern Zeitumständen, nach unseren Gewissen, nach unsern Pflichten. Was jene ohne Wunder thun konnten, können und dürfen auch wir thun; die Gottheit hilft uns nur durch unsern Fleiß, durch unsern Verstand, durch unsre Kräfte. Als sie die Erde und alle vernunftlosen Geschöpfe derselben geschaffen hatte, formte sie den Menschen und sprach zu ihm: sei mein Bild, ein Gott auf Erden! herrsche und walte! Was du aus deiner Natur Edles und Vortreffliches zu schaffen vermagst, bringe hervor; ich darf dir nicht durch Wunder beistehen, da ich dein menschliches Schicksal in deine menschliche Hand legte; aber alle meine heiligen, ewigen Gesetze der Natur werden dir helfen." — Also durchaus Rationalismus, aber nicht der flache des Aufklärungszeitalters, ein hoher und edler Rationalismus, der die höchsten sittlichen Anforderungen stellt! Unzweifelhaft aber sind die Anschauungen in „Auch eine Philosophie der Geschichte" geschichtlich konkreter und bestimmter, ja, tiefer. Das raubt jedoch diesem ausgeführteren

Werke mit seiner Fülle neuer Ansichten, die u. a. auf Hegel und Humboldt von Einfluß gewesen sind, sein Verdienst nicht; es ist das verbreitetste Herders geworden, wenn auch wohl nun überwunden. — Den Ideen folgte „Gott. Gespräche über Spinoza", die die Lehre des großen Philosophen freilich nicht ganz treu wiedergeben, dann das Sammelwerk der „Christlichen Schriften". Was Herder noch auf dem Gebiete der Litteraturbetrachtung und Übersetzung schuf, findet sich meist in den sechs Sammlungen der „Zerstreuten Blätter", so der Aufsatz „Spruch und Bild insonderheit bei den Morgenländern" als Einleitung zu den Sprüchen aus Sadis Rosengarten, so die „Anmerkungen über das griechische Epigramm" als Einleitung der Übersetzungen Herders aus der „Anthologie", so die „Briefe zum Andenken an einige ältere deutsche Dichter", die schon im „Deutschen Museum" erschienen waren, aber nun erweitert wurden und eine der Grundlagen der deutschen Litteraturgeschichtschreibung bilden. In den „Zerstreuten Blättern" wurden auch meistens Herders eigene Dichtungen veröffentlicht, die „Legenden", die „Morgenländischen Erzählungen", die „Paramythien". Es kann bestimmt ausgesprochen werden, daß Herder kein voller Dichter war, aber dennoch ist manches, was er hervorgebracht, des klassischen Zeitalters würdig, des Geistes wegen, der darin lebt, und auch wegen der oft erreichten Schönheit der Sprache. Einzelne der lyrischen Gedichte, wie „Das Kind der Sorge" und „Die Nacht", auch einige Legenden und viele der Herders Art so angemessenen „Paramythien" leben noch. Vor allem gründet sich aber sein Dichterruhm heute auf der Nachdichtung des „Cid" (nach einer französischen Prosaübersetzung), die fast als ein echtes deutsches Epos gilt und außerordentlich stark auf spätere Dichter gewirkt hat.

Herders letzte Jahre und letzte Produktionen sind wenig erfreulich. Mit Goethe und Schiller, obschon er zuerst Horenmitarbeiter gewesen war („Homer, ein Günstling seiner Zeit" und „Homer und Ossian"), zerfallen, in seinem Amte unzufrieden, von Krankheit geplagt, verbitterte er mehr und mehr

und trat in immer schärferen Gegensatz zu dem Geiste seines Zeitalters oder wenigstens seiner Kunst und Philosophie. Schon in den „Humanitätsbriefen" (zehn Sammlungen) finden wir neue „Fragmente über deutsche Dichtung", die beweisen, daß Herder der klassischen Kunst grollend gegenüberstand und selbst seine alten Ideale verleugnete; die „Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft" und die „Kalligone" sind wesentlich gegen Kant gerichtet, und in der „Adrastea", der letzten Herderschen Sammelschrift, die u. a. auch das „Drama" oder richtiger die Cantate „Der entfesselte Prometheus" brachte, ist die Verstimmung gegen die Klassik beinahe durchgehend, während sich mit der Romantik mancherlei Berührungen finden. So urteilte Schiller seiner Natur nach äußerst hart über Herders „Adrastea". Aber mit dem (als solchem mißlungenen) Drama „Admetus' Haus", in dem die glückliche Häuslichkeit Herders selber poetische Darstellung gefunden zu haben scheint, und dem „Cid", sowie einem viel Ehrung bringenden Aufenthalt in Dresden schließt die Laufbahn Herders immerhin noch einigermaßen erfreulich ab.

Wir haben heute keine Ursache mehr, die alten erbitterten Weimarer Kämpfe und Zwistigkeiten neu aufzurühren und den großen Mann zu richten, der sich leider nicht neidlos vor einem größeren beugen konnte. Er hat selber gelitten und mannigfach gebüßt. Im Ganzen war es doch ein guter Genius, der ihn führte, und „Licht, Liebe, Leben" steht nicht mit Unrecht auf seinem Grabe. Seine Schriften sind noch immer etwas für denkende Geister, noch immer stoßen wir in ihnen auf Ausführungen, die aussehen, als wären sie für diesen Tag geschrieben. Wer erstaunt nicht, wenn er bei Haym das folgende liest: „Nicolai hatte in den Litteraturbriefen den Satz aufgestellt, daß unsere Bühne so lange nicht aus der Kindheit herauskommen werde, so lange Deutschland verschiedene Reiche in sich schließe, so lange nicht eine Hauptstadt und ein Fürst einen herrschenden Einfluß ausübe. Diesem Unitarismus, der am liebsten Berlin zu einem zweiten Paris gemacht hätte, stellt

sich Herder mit Recht aufs Entschiedenste entgegen. Er führt aus, daß solch ein Haupttheater völlig mit dem Zustande, mit den Sitten und dem Bedürfnis Deutschlands streite, daß ein regierender Hofgeschmack eher nachteilig wirke, daß auch Preisausschreibungen nicht das Mittel seien, Genies zu wecken. . . . Er verspricht sich, das Schauspiel betreffend, im Gegenteil gerade von der provinziellen Mannigfaltigkeit in unserem Vaterlande einen günstigen Erfolg. Das Eigentümliche der deutschen Bühne wird sich gerade nur durch das Gewährenlassen dieses Provinzialismus herausbilden. ‚Unsere Nation besteht aus vielen Provinzen; der Nationalgeschmack unseres Theaters muß aus den Ingredienzien eines verschiedenen Provinzialcharakters entspringen‘; die Komödie insbesondere hätte aus der Verschiedenheit der ‚Provinzialsitten‘ Vorteil zu ziehen.“ Da hätten wir also schon den Kampf gegen die Vorherrschaft Berlins, und kein anderer als Herder ist der Prophet unserer Heimatkunst.

Christian Friedrich Daniel Schubart.

Schubart ist, wie gesagt, das, was man einen genialen Kerl nennt; das Quantum Liederlichkeit, das dazu gehört, besaß er auch. Ein Genie war er nicht, nur eine echte Virtuosennatur, immer dem Augenblick erliegend und dem Augenblick sein Bestes gebend, ein starkes Temperament, im Guten und Bösen gleich maßlos, nichts weniger als ein Charakter. Mit der landläufigen Moral kommt man ihm nicht bei: Es ist sein Blut, das sündigt, und bereut hat er ja immer. Aber zu „retten“ ist er auch nicht, und vom streng ethischen Gesichtspunkte kann man sein hartes Schicksal nicht unverdient nennen: Wer, wie er, in dem üppigen Ludwigsburg gefrevelt, nicht ein armer Verführter, sondern selbst ein übermütiger Verführer, der mag immerhin auf dem Hohenasperg büßen, und es verschlägt wenig, daß der Quäler noch schlimmer als sein Opfer ist. Damit soll Herzog Karl Eugen von Württemberg nicht entschuldigt werden: Es war eine Niederträchtigkeit, wie man Schubart fing, es war ein Verbrechen, daß man ihn länger als ein Jahr

in einem dumpfen, engen Mauerloch bei schlechter Kost und in völliger Einsamkeit seufzen ließ, ihn, der denn doch das Gefäß von etwas Höherem war; auch daß man ihm sieben Jahre lang seine Frau fern hielt und ihn erst nach zehn Jahren freigab, war weiter nichts als die Grausamkeit des Tyrannen. Jedoch allein um seine gute und treue Frau hatte Schubart schwere Strafe verdient, und daß er alles gethan hatte, um die Mächtigen dieser Erde zu reizen, wird sich auch nicht leugnen lassen. Menschen, wie er, glauben mit dem Schicksal leichtfertig spielen zu können, aber es läßt sein nicht spotten und thut an ihnen dar, daß sich alle Schuld auf Erden rächt.

Vergessen wir aber Schubarts Fehler und Sünden: Ein prächtiger Kerl ist er doch, man kann ihm nicht gram sein. Welch ein Leben in ihm von Jugend auf, welcher göttliche Leichtsinn, der denn doch auch eine Art Kraft ist! Dieser arme Präceptor und Organist giebt dem stolzesten Grandseigneur seiner Zeit nichts nach an Lebensmut und Lebenskunst, an Geist und Liebenswürdigkeit, er ist ihresgleichen — uns, die wir viel schwerer am Leben tragen und trotz alles Demokratismus das leichte und heitere Gefühl der Gleichheit nicht gewinnen können, beinahe unverständlich. Aus Stuttgart ausgewiesen, zieht er, ein wahrer Vagabund, mit einem Thaler in der Tasche den Neckar hinab — kurz darauf ist er, sein geniales Improvisieren führt ihn ein, beim Schwetzinger Hofe zu Gast, und wenn er auch hier bald wieder, und zwar durch seine Freimütigkeit, in Ungnade fällt, die Welt ist groß, ein Schubart wird in ihr schon sein Glück machen. In Augsburg hat er die Bürgermeister gegen sich, aber die ganze Stadt rennt zu seinen Vorlesungen, in Ulm ist er als Zeitungsschreiber eine Macht. Das war sein wahrer Beruf: Am Wirtshaustische sitzend, trinkend und schmauchend und den staunenden Reichsstädtern mit mächtiger Stimme seine Ansichten auseinandersetzend, vor allem gegen die Tyrannen in Purpur und Kutte perorierend, dazwischen seine „Deutsche Chronik" diktierend, so steht er am deutlichsten vor unsern Augen, und es ist allerdings zu be-

dauern, daß er diesem seinem natürlichen Berufe so bald entzogen wurde. Der Schubart auf Hohenasperg, den Rieger bekehrt hat, ist nicht eben ein erbauliches Schauspiel, und noch weniger der dick und träge werdende „Hofdichter" der letzten Zeit.

Als Dichter repräsentiert Schubart, wie angedeutet, die ganze Entwicklung unserer Litteratur von Klopstock bis in den Sturm und Drang hinein — nicht so jedoch, daß er die Einflüsse von außen einfach in sich aufnahm, sondern so, daß sie verwandte Saiten in seiner Natur erklingen ließen. Als zwölfjähriger Knabe hatte er den „Messias" zuerst gelesen, und im Grunde ist er nie von Klopstock, der seiner Natur „lag", losgekommen, doch ist er zugleich auch die süddeutsche Parallelerscheinung der Hainbunddichter, und zum Sturm und Drang riß ihn sein Temperament und seine improvisatorische Manier fort. Wie Klopstock ist Schubart von Haus aus Pathetiker, aber er ist keine sittliche Persönlichkeit wie dieser, er übt auch keine künstlerische Zucht, und so wird er schwülstig, wo Klopstock erhaben ist, sentimental, wo dieser zart und weich erscheint, und leider auch sehr oft trivial, ein gewöhnlicher Reimer. Wo aber einmal sein Temperament zum gewaltigen Ausbruch kommt, sein Pathos von mächtiger Empfindung durchflammt wird, da gelingen ihm Stücke wie „Der ewige Jude" und „Die Fürstengruft", die wenigstens nach der Seite des Elementaren weit über Klopstock hinausgehen und selbst in der Lyrik des jungen Schiller kaum Seitenstücke finden, obschon dessen Geist, der Geist der „Räuber" auch in ihnen ist. Mit den Hainbunddichtern verbindet Schubart die Volkstümlichkeit, und diese ist hier und da fast echter und natürlicher als die der Norddeutschen: Schubart stand eben fester in seinem Volkstum als Hölty, selbst Voß (wenn auch nicht als Claudius), auch kam ihm seine musikalische Begabung zu statten, und so wäre ich beinahe geneigt, sein „Schwäbisches Bauernlied" („So herzig wie mein Liesel") für das beste volkstümliche Lied, wohlverstanden *Lied*, der vorgoethischen Zeit zu erklären. Auch sein „Kaplied" verdient die hohe Schätzung, die ihm immer zu teil geworden ist — man hat nicht mit Unrecht das im Tone

verwandte „Heute scheid' ich, heute wandr' ich" Maler Müllers (auch in Schubarts Gedichte irrtümlicherweise aufgenommen) damit zusammengestellt. Ein echtes Volkslied ist dann „Der Schneider auf Reisen" geworden. Als die Krone der lyrischen Poesie Schubarts muß „Das Mutterherz" gelten, das ist Goethisch. Viel mehr als die genannten Gedichte sind aber auch von denen Schubarts nicht bekannt geblieben und verdienten auch kaum bekannt zu bleiben, so zahlreich sie sind, die Leichtigkeit der Improvisation hat es zu wirklicher innerer Form nicht kommen lassen, der Überschuß an Temperament verführte zu Überladung und Geschmacklosigkeit. Nur eine Anzahl durch sein Schicksal hervorgepreßter Gedichte wie das „Gefangner Mann ein armer Mann" und das geistliche Lied „Es ist genug", die schlichte Empfindung schlicht aussprechen, wird man außer den berühmten Stücken noch von Schubart lesen, in die Versuchung, ihn unseren bedeutenderen Lyrikern zuzuzählen, aber doch nicht mehr verfallen.

Matthias Claudius.

Der Wandsbecker Bote ist bis auf diesen Tag wenigstens in Norddeutschland eine volkstümliche Gestalt geblieben, und er verdient dies sicherlich, ist er doch der erste deutsche Haus- und Familiendichter. Kein größerer Gegensatz als zwischen ihm und Schubart, obschon sie beide von Klopstock beeinflußt werden, das volkstümliche Streben mit einander teilen und als Zeitungsschreiber von gleich großem Einflusse sind: Schubart ist in der glänzenden Gesellschaft und in Ermanglung solcher am Wirtshaustische an seinem Platze, Claudius am Familientische, im Hausgarten, mit wenigen Freunden in der freien Natur; der schwäbische Dichter sucht Glanz und Wohlleben, der holsteinische flieht sie, jener brilliert mit seiner Persönlichkeit, dieser läßt sie möglichst zurücktreten; zuletzt, Schubart ist eine durchaus haltlose, Claudius eine reine, sittliche Natur. Demgemäß auch ihr Verhalten zur Aufklärung und Religion: Schubart bleibt trotz seiner Bekehrung bis an sein Lebensende der Pfaffenfeind,

Claudius kommt im Grunde aus der Atmosphäre des evangelischen Pfarrhauses, dem er entsprossen, nicht heraus, ist zwar in seiner besten Zeit bei allem lebendigen Christentum duldsam, wird aber zuletzt doch ein Eiferer. Als Poet ist Claudius ebenso schlicht und naiv wie Schubart rhetorisch und pathetisch, nur auf dem volksmäßigen Gebiete nähern sie sich doch einander. Man könnte geneigt sein, Claudius als den typischen Norddeutschen, Schubart als den typischen Süddeutschen ihrer Zeit hinzustellen, und etwas ist schon daran; denn der Süddeutsche ist im allgemeinen rationalistischer als der zum Mysticismus neigende Norddeutsche. Aber Gottfried August Bürgers Erscheinung, die der Schubarts sehr viel näher steht als der seines niedersächsischen Landsmannes Claudius, mahnt da vorsichtig zu sein. Wiederum finden wir wenigstens in dem späteren Schwaben auch Claudius verwandte Naturen.

Die Persönlichkeit Claudius', wie gesagt, ist lebendig geblieben und wird es mit dem sie umgebenden Wandsbecker Idyll wohl auch für spätere Zeit — wehe dem deutschen Volke, wenn es je das Verständnis für den unendlichen Reiz eines bedürfnislosen Familienlebens inmitten der Natur verlöre! Zwar, Erich Schmidt spricht von Claudius' „schlaffer Lebensführung" und das bekannte Urteil des Ministers von Moser scheint ihm dazu die Berechtigung zu geben. „Claudius," sagte Moser von dem Dichter, den er als Oberlandeskommissär nach Darmstadt gezogen, „sei zu faul gewesen, habe nichts thun mögen als die Vögel singen hören, Klavier spielen und spazieren gehen, habe die Luft nicht vertragen, sei in eine Krankheit gefallen und dann von selbst zu seinen Seekrebsen wieder zurückgegangen." Aber es giebt zweifellos dichterische Naturen, die ein Recht auf das, was die Welt „Nichtsthun" nennt, haben, und Claudius gehörte zu ihnen. Er hat sich im übrigen auch Jahre lang recht wacker durchgeschlagen, und wer nur wenig von der Welt begehrt, an den hat die Welt auch wenig Ansprüche. Man wird den schlichten, liebenswürdigen Mann, der seiner Familie und seinen Freunden lebte, in seiner besten Zeit aber auch auf

der Höhe der geistigen Entwicklung seiner Zeit stand, doch nicht so leicht diskreditieren. — An seinen Werken hat man in neuerer Zeit mit Recht eine strengere Kritik geübt, obgleich es zu stark ist, wenn Scherer von der affektierten Popularität des Wandsbecker Boten redet. Für das Volk zu schreiben mußte damals, wo die meiste Prosa noch die des nüchternsten Rationalismus war, erst gelernt werden, und es ist unzweifelhaft, daß Claudius zunächst einen großen Fortschritt bezeichnet: Sehr viele seiner kurzen Stücke haben deutsches Gemüt, haben Stimmung, haben echten Humor, alles Dinge, die in den moralischen Wochenschriften sicher noch nicht vorhanden waren. Allerlei Unarten stellten sich freilich auch bald ein, und nach und nach wuchs Claudius in seiner Manier fest, aber Affektiertheit, die ja wohl der Anfang zur Verlogenheit ist, finde ich doch bei ihm nicht, höchstens die gesuchte Einfalt, von der Erich Schmidt spricht, nur daß man eben nicht vergessen darf, daß Claudius von der Notwendigkeit seiner Schreibart überzeugt war. Es ist zuletzt doch etwas echt Niederdeutsches in Claudius' Stil, nur freilich individuell überspannt.

Doch Claudius muß vor allem als Lyriker betrachtet werden. Es ist tiefste Erkenntnis des Wesens deutscher Lyrik, wenn Herder das „Abendlied" in die „Stimmen der Völker" aufnahm, wenn Theodor Storm sein „Hausbuch aus deutschen Dichtern" mit Claudius begann; bei ihm zuerst treffen wir die Grundform unserer lyrischen Dichtung, die seitdem die herrschende geworden und geblieben ist: Wenige gereimte Strophen schlichtesten Tones, in denen Naturgefühl und subjektives Erlebnis die innigste Verbindung eingehen. Wohl hatte das Volkslied diese Form vorgebildet, aber Claudius kam selbständig zu ihr und blieb selbständig in ihr; nirgends finden wir bei ihm die seitdem selbst bei bedeutenderen Lyrikern so häufige bewußte Übernahme des Volksliedklanges, die das moderne Gedicht neben dem Volkslied als aus zweiter Hand erscheinen läßt, in seinen vollendeten Stücken ist ganz eigene Weise, und sie sind spezifisch-lyrisch, nicht „Lieder", wie die Schubarts,

nicht Oden, wie die Höltys. Besonders hervorzuheben ist Claudius' ganz selbständiges Verhältnis zur Natur: Es ist die Natur seiner Heimat, die in seinen Gedichten lebt, die des niederdeutschen Flachlands mit seinem weiten Sternenhimmel, Feld und Wald und Wiese, und fast immer giebt der Dichter Charakteristisches, ganz bestimmte Bilder. Schon in dem seine Werke einleitenden Neujahrsgedicht treffen wir die für jene Zeit ganz wunderbare Strophe:

„Es war erst frühe Dämmerung
Mit leisem Tagverkünden
Und nur erst eben hell genung,
Sich durch den Wald zu finden.
Der Morgenstern stand linker Hand —"

Wer aber könnte erst die ganz einzige Eingangsstrophe seines „Abendliedes" („Der Mond ist aufgegangen"), so viel tausendmal sie dann variiert worden ist, nach Gebühr loben! Selbst in den vielfach zu breiten und planen eigentlichen Bauerliedern ist sehr viel Schönes zu finden:

„Hier eine weiße Baumgestalt
Im vollen Sonnenstrahl.
Lichthell, still, edel, rein und frei
Und über alles fein."

Oder: „Frühmorgens, wenn der Tau noch fällt,
Geh ich, vergnügt im Sinn,
Gleich mit dem Nebel 'naus aufs Feld
Und pflüge durch ihn hin
Und sehe, wie er wogt und zieht
Rund um mich nah und fern
Und sing dazu mein Morgenlied
Und denk' an Gott den Herrn;
Die Krähen warten schon auf mich
Und folgen mir getreu,
Und alle Vögel regen sich
Und thun den ersten Schrei —"

Ja, ich glaube beinah, dergleichen hat uns die ganze spätere Entwicklung unserer Lyrik kaum wieder gebracht. Dazu dann noch die unnachahmliche Reinheit und Schlichtheit des Gefühls,

wie sie im „Abendlied“ oder auch in dem Gedicht „Beim Grabe meines Vaters“ aufblüht, anderswo der volle vaterländische Ton, weiter, um auch Einzelnes zu nennen, die taumelnde Frühlingsbegeisterung in dem Lied „Am ersten Maimorgen“, die Wehmut in „Christiane“ und der „Sternseherin Lie“, endlich der bisweilen ungefüge, aber doch hier und da, beispielsweise im „Rheinweinlied“, auch freie und weite Humor — sehr zahlreich sind die vollendeten Gedichte Claudius' ja nicht, aber fast jedes ist dafür auch ein Kleinod, das wir nicht missen können. Man darf dem Dichter seine schlaffe Lebensführung und selbst seine christliche Weltanschauung am Ende verzeihen.

Gottfried August Bürger.

Die nahe Verwandtschaft Bürgers mit Johann Christian Günther, und zwar nach Natur, Talent und Lebensschicksal, ist kaum einem unserer Litteraturhistoriker verborgen geblieben. Sie erstreckt sich sogar bis in die Einzelheiten; denn, wie Günther in Wittenberg, führte Bürger in Halle ein ziemlich wüstes Studentenleben, wie Günthers Vater sagte sich Bürgers Großvater von dem Studenten los, der sich dann aber, wie Günther in Leipzig unter Burkhard Menckes Einfluß, in Göttingen unter dem Boies zusammennahm. In beider Dichter Leben spielen die Frauen eine im Ganzen unheilvolle Rolle, werden aber, Lenore wie Molly, gleich wichtig für ihre Poesie, die, wie die Kritiker meinen, zu individuell, pathologisch, dafür aber auch wahr, unmittelbar, von elementarer Gewalt ist. Von Günther wie Bürger gilt das Goethesche Wort: „Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten“, beide sind Sturm- und Drangnaturen und sterben verhältnismäßig jung, aber während Günther in etwas durch seine Zeit, die einen Dichter noch nicht trug, entschuldigt ist, fällt auf Bürger die volle Verantwortlichkeit für sein Geschick, soweit von einer solchen die Rede sein kann. Darin gleicht er Schubart, der überhaupt, wie schon erwähnt, seine süddeutsche Parallelerscheinung ist. Doch hat Schubarts Poesie außer dem Zuge

zur Volkstümlichkeit nicht allzuviel Ähnlichkeit mit der Bürgers, Günther und Bürger aber unterscheiden sich nur durch das schlesische und niedersächsische Stammestum und den inzwischen eingetretenen Fortschritt der deutschen Dichtung. Es giebt Strophen bei Günther, die bei Bürger nicht auffallen würden, und zur spezifischen Lyrik gelangt auch dieser noch selten genug, was schon die große Strophenzahl der meisten seiner Gedichte äußerlich anzeigt. Daß der jüngere Dichter aber nun im allgemeinen den vollen poetischen Ton anschlägt und uns infolgedessen näher steht, braucht kaum ausdrücklich gesagt zu werden.

Keine Würdigung Bürgers kann an der berühmten Schillerschen Recension seiner Gedichte stillschweigend vorübergehen, sie hat unzweifelhaft in der Hauptsache recht. „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft. Kein noch so großes Talent kann dem einzelnen Kunstwerk verleihen, was dem Schöpfer desselben gebricht, und Mängel, die aus dieser Quelle entspringen, kann selbst die Feile nicht wegnehmen" — das sind unbestreitbare Sätze, und wenn Schiller dann weiter erklärt, daß er unter allen Bürgerschen Gedichten kaum eines zu nennen wisse, das ihm einen reinen, durch gar kein Mißfallen erkauften Genuß gewährt hätte, und darauf schließt, daß Bürgers Gedichte nur deswegen die letzte Hand fehlen möchte, weil sie ihm selbst fehle, so darf dem niemand mit Erfolg zu widersprechen wagen. Zum Überfluß hat ein so gerechter Richter wie Hebbel, der etwas von Bürger hielt und selbst von ihm beeinflußt war (man vergleiche einmal „Bruder Graurock und die Pilgerin" und „Schön Hedwig"), das Urteil Schillers bestätigt: Hart hat er es freilich auch genannt und, wenn man auf die Einzelheiten eingeht, so findet man allerdings eine fast unerträgliche Schulmeisterei (die um so strenger zu beurteilen ist, als Schiller selber sprachlich von Bürger, man kann beinahe sagen, das Beste

gelernt hatte) und den für Schiller charakteristischen Mangel an Verständnis für wirkliche Lyrik darin. Was kann es helfen, einem Lyriker glückliche Wahl des Stoffes und höchste Simplicität in Behandlung desselben zu empfehlen? Ist der „milde, sich immer gleiche, immer helle, männliche Geist, der, eingeweiht in die Mysterien des Schönen, Edlen und Wahren, zu dem Volke bildend herniedersteigt", von einem solchen wirklich zu verlangen? Jedenfalls ist die Lyrik die pathologischste von allen Dichtungsarten, und ich bezweifle sehr, ob es dem lyrischen Dichter möglich ist, „sich selbst fremd zu werden, den Gegenstand seiner Begeisterung (!) von seiner Individualität loszuwickeln, seine Leidenschaft aus einer mildernden Ferne anzuschauen (!)", wenn ich auch wohl weiß, daß die „sanftere und fernende Erinnerung" der Lyrik oft dienlicher ist als die „gegenwärtige Herrschaft des Affekts", die aber auch häufig genug das Tiefe und Mächtige hervorruft. Jedenfalls ist es übertrieben, wenn von Bürgers Gedichten gesagt wird, daß sie, so poetisch sie gesungen, so undichterisch empfunden sind, und von der sehr undichterischen Seelenlage des Dichters gesprochen wird; auch paßt der Vergleich des Lyrikers mit dem Schauspieler durchaus nicht, und ganz klar tritt Schillers Verständnismangel hervor, wenn er das „hohe Lied von der Einzigen" nur ein sehr vortreffliches Gelegenheitsgedicht nennt und dabei den „guten Geschmack" zum Richter der Lyrik ernennt. Ja, wenn Gedichte wie seine „Künstler" und „Ideal und Leben" wirklich die Höhe der Lyrik bezeichneten, dann hätte Schiller auch im Einzelnen das Richtige getroffen, aber wir denken nicht mehr sehr hoch von dem lyrischen Wert dieser Stücke. Menschlich am unerfreulichsten ist vielleicht die Stelle der Recension, wo Schiller das Selbstlob Bürgers tadelt, das doch wohl ganz aus dem Streben des Dichters, seinen Halt in seiner Poesie zu finden, zu erklären ist.

Doch, um es zu wiederholen, in der Hauptsache hatte Schiller Recht: Bürger hatte sich als Individuum nicht hinreichend kultiviert, und es sei auch nicht vergessen, daß ihn die Kritik da, so weit es möglich, entschuldigt: „Auch wir empfinden

sehr gut," schreibt Schiller, „daß Vieles von dem, was wir an seinen Produkten tadelnswert fanden, auf Rechnung äußerer Umstände kommt, die seine genialste Kraft in ihrer schönsten Wirkung beschränkten, und von denen seine Gedichte selbst so rührende Winke geben. Nur die heitere, die ruhige Seele gebiert das Vollkommene. Wenn es auch noch sehr in des Dichters Busen stürmt, so müsse Sonnenklarheit seine Stirne umfließen". Dann lobt er die Fülle poetischer Malerei bei Bürger, die glühende, energische Herzenssprache, [den „bald prächtig wogenden, bald lieblich flötenden Poesiestrom", das biedere Herz, das aus jeder Zeile spricht, und erklärt die Balladen Bürgers für einzig in ihrer Zeit, die Sonette als Muster ihrer Art, die sich auf den Lippen des Deklamators in Gesang verwandeln. Daß trotzdem die Kritik Bürger ins Herz traf und ihn zu wildem Zorn aufstachelte, darf nicht wundernehmen; das wahre Wohlwollen, das auch die strengste Kritik erträglich macht, fehlt in ihr, und im Einzelnen wenigstens konnte sich Bürger sagen, daß er die höhere Empfindung für das, was Lyrik sei, habe.

Mit Ausnahme von Gervinus, der Geister wie Bürger überhaupt nicht leiden konnte und noch so unverständig war, bei dem Dichter die „Mühseligkeit, Berechnung und Technik" zu tadeln, übrigens doch auch bemerkte, daß Schiller „nur auf dem Tadel weilte", ist die spätere Kritik diesem doch nur bedingungsweise gefolgt, und die historische Betrachtung kann Bürger noch bedeutend mehr geben als die Kritik. Zwar wird ihn niemand mit Eugen Dühring als den deutschen poetischen Genius κατ' ἐξοχήν preisen, aber daß er den meisten seiner Vorgänger, selbst einem Klopstock gegenüber, einen merkwürdig, ich möchte sagen, vollblütigen Eindruck macht und seine Zeitgenossen bis auf Goethe an Umfang und Intensität des lyrischen Talents übertrifft, ist unbestreitbar, er ist in seiner Art ein großer Dichter, wenn er auch das Vollkommene nicht erreicht hat. Günther ist sein Vorgänger, aber sein pair ist ein anderer, kein Deutscher, ist der Schotte Robert Burns, der elf Jahre

nach ihm geboren wurde und zwei Jahre nach ihm starb; außer Temperament, Talent, Schicksal entsprechen sich hier auch die litterarische Entwicklung und ungefähr die Stellung in der Dichtung des Volkes. Doch ist Bürger nicht ganz unser Burns geworden, vielleicht nur, weil unser Norddeutschland nicht Schottland war, weil sich auch das stärkste Talent bei uns vom „Bücherdunst" nicht befreien kann. — Der junge Bürger hing zunächst mit der Halberstädter Anakreontik zusammen und fiel auch später gelegentlich in die Wielandsche Frivolität zurück, dann aber kam er unter den Einfluß Herders und lernte Percys „Reliquien" kennen und nun entstand sein mächtigstes Werk, die „Lenore", trotz ihrer Schwächen die deutsche Musterballade, durch die die Gattung bei uns erst geschaffen wurde. Vilmar und nach ihm Rudolf Hildebrand haben dem Dichter eine „Verkehrung" des Grundmotivs vorgeworfen, und es ist richtig, daß eine volksliedmäßige Darstellung des unüberwindlichen Sehnens nach dem Ruhen an der Seite des Geliebten poetischer wäre als die des grausigen Strafgerichts über die Gottlästernde; sicher aber entsprach die Wendung, die Bürger der Sage gab, dem Volksgeschmack der Zeit, und er führte seine Aufgabe mit solcher Kraft durch, daß die „Lenore" alles fortriß und noch um die Mitte unseres Jahrhunderts (wie ich aus den Jugenderinnerungen meiner Mutter weiß) zum Leierkasten gesungen wurde — ein Beweis, daß die Popularität, die Bürger hier träumte, die echte war. Die langsame Entstehung der Dichtung hat wohl Gervinus die Veranlassung zu dem oben angeführten Tadel gegeben — als ob nicht jeder Dichter, selbst das Genie um die Technik einer neuen Gattung schwer zu ringen hätte! Von den späteren Balladen Bürgers steht keine auf der Höhe der „Lenore", aber manche von ihnen, wie „Der Kaiser und der Abt" und „Der wilde Jäger", „Des armen Suschens Traum", das deutsch-volksliedartig ist, auch die etwas zu „biederen" „Die Kuh" und „Das Lied vom braven Mann", selbst Stücke wie die gelegentlich unbewußt travestierenden „Bruder Graurock" und „Karl von Eichenhorst" sind als neue

Töne ganz gewiß nicht zu verachten und haben bedeutende Nachklänge gehabt. Von „Des Pfarrers Tochter zu Taubenhain“ rühmt Hebbel, daß sie „trotz der Peinlichkeit und selbst Trivialität der Komposition, wenn man sie als Ganzes betrachtet, Schilderungen enthält, die die deutsche Litteratur in solcher Vollendung und Süßigkeit nur einmal besitzt“, und zum Teil läßt sich das auch von dem im Ganzen mißratenen „Lenardo und Blandine“ sagen. Höchst unangenehm wirken dagegen die Romanzen von Zeus und Europa und „Frau Schnips“ — man begreift nicht, wie der Dichter der „Lenore“ diese in seine Gedichte aufnehmen konnte.

Auch die beste Lyrik Bürgers steht auf bemerkenswerter Höhe. Zwar Stücke wie „Die beiden Liebenden“ und selbst das berühmte „Dörfchen“ mit ihrer Rokokofrivolität wird man heute ablehnen, dafür aber die gesamte Molly-Lyrik trotz ihres pathologischen Charakters für einen der schönsten erotischen Cyklen, die wir besitzen, erklären müssen. Innere Form haben in ihm freilich nur wenige Stücke, es ist bezeichnend, daß man in dem berühmtesten von allen, dem „Liebeszauber“ („Mädel, schau mir ins Gesicht“), aus der Mitte fünf Strophen wegstreichen kann und erst die zurückbleibenden drei etwas für unsere Empfindung Vollendetes ergeben, aber wunderbare Verse haben fast alle Gedichte, vor allem auch die umfangreichsten, die „Elegie“ (Als Molly sich losreißen wollte) und „Das hohe Lied von der Einzigen“, die als große Kompositionen angelegt, aber freilich als solche nicht gelungen sind. Außer dem „Liebeszauber“ verdienen das „Winterlied“, „Das neue Leben“, „Trautel“, „Schön Suschen“, „Die Holde, die ich meine“, „Der Liebekranke“, „Mollys Wert“, „Himmel und Erde“, „Mollys Abschied“ Auszeichnung. Wer in „Schön Suschen“ Verse wie

„Ich kam und ging und ging und kam
Wie Ebb' und Flut zur See,“

in „Mollys Wert“ den Eingang

„Ach könnt' ich Molly kaufen
Für Gold und Edelstein,
Mir sollten große Haufen
Für sie wie Kiesel sein“

lieſt, der begreift, daß der Vergleich mit Burns nicht aus der Luft gegriffen iſt, wenn auch die entzückende Friſche der Burnsſchen Liebeslieder nicht erreicht wird. Bürger ſchwankte künſtleriſch etwas, er wollte volkstümlich ſein (das Schillerſche Ideal des Volksdichters, der die gewagteſten Vernunftwahrheiten in reizender und verdachtloſer Hülle unter das Volk bringt, war aber mit Recht nicht das ſeine) und hatte andererſeits wieder Verlangen nach Glanz und Pracht der Form, nach rhetoriſch-machtvoller Darſtellung innerer Kämpfe. Auch da iſt er weit gekommen, hat, man vergleiche beiſpielsweiſe das Gedicht „Vorgefühl der Geſundheit“, die Schiller-Hölderlinſche ſchwungvoll elegiſche Weiſe glücklich vorweggenommen. Seine Vorliebe für das Sonett hat dieſelbe Urſache, und er hat nicht bloß formelle Muſter gegeben, ſondern die leicht zu Kälte verführende Form auch mit wärmſtem Gefühl ausfüllen können. Gerade hier erreicht er oft die völlige Einheitlichkeit und Geſchloſſenheit (ſiehe u. a. „Liebe ohne Heimat“ und „An das Herz“), die ſo viele ſeiner anderen Gedichte in der Empfindung Überſchwang vermiſſen laſſen.

Nach Mollys Tod den Halt verlierend, durch die thörichte Ehe mit dem Schwabenmädchen Eliſe Hahn, das ihn betrog, ſogar dem Geſpött verfallen, durch die Schillerſche Kritik ins Herz getroffen, iſt Bürger als einer von den zahlreichen Unglücklichen unter den deutſchen Dichtern geſtorben. „Sein Leben iſt in ſeinen Gedichten, dieſe blühen als Blumen auf ſeinem Grabe,“ hat Herder ihm nachgerufen — heute gehört, obſchon er immer neben den Klaſſikern ſeinen Platz behalten hat, etwas Liebe dazu, ihm ganz nahe zu kommen, aber die Liebe lohnt ſich. Manchmal erſcheint es einem, als ob in Bürger etwas ſei, was durch die ſpätere Dichtung nicht zum vollen Ausdruck gekommen, etwas ſpezifiſch Norddeutſches, das, mit der „Süßigkeit“, von der Hebbel redet, wenigſtens verwandt, etwa die Ergänzung der Mörikeſchen ſüddeutſchen Anmut bilden würde. Klaus Groth hat etwas davon, wurzelt aber zu ſehr im engeren Sittlichen, um das Natürliche mächtig genug hervor-

treten lassen zu können, und Liliencron, den Bürgersche Wendungen wie

„Ich lauschte mit Molly tief zwischen dem Korn,
Umduftet vom blühenden Hagebuttdorn"

direkt vorausnehmen, hat doch nicht die nötige Größe und Freiheit, um das Natürliche, das seine Domäne ist, in jener Vollkommenheit zu gestalten, die auch dem streng ethischen Geiste die volle und reine Bewunderung abzwingt.

Ludwig Heinrich Christoph Hölty.

„In seiner früh vergehenden Jugendlichkeit gleichsam ein Bild des ganzen Bundes", sagt Adolf Stern sehr schön von Hölty. Man soll jedoch in dem Frühverstorbenen nicht bloß den Hainbunddichter, einen Sohn seiner Zeit sehen, er ist ein ewiger Typus deutscher Jugend. Mag diese zu Zeiten unendlich viel gährender und brausender und dann wieder nüchterner und weltklüger, realistischer sein, Stunden hat sie doch, haben wenigstens ihre Besten immer, wo die süße Wehmut Höltys sie umfängt, wo sie mit ihm die jungen Mädchen auf der veilchenbesäeten Wiese tanzen und den Mond durch die nächtlichen Bäume schimmern sieht. Ja, es ist eine ewige Jugend in manchen Gedichten Höltys, so zart und sanft verschwebend wie von ihm sind einzelne Töne deutscher Lyrik nie wieder angestimmt worden, und es ist auch kein Wunder: Wenn Gefühle zum erstenmal erwachen, dann erhalten sie einen Stimmungsreiz, den höhere und reichere Kunst durch nichts ersetzen kann. In Hölty schlug, kann man mit einem kühnen Bilde sagen, die deutsche Lyrik zum erstenmal ihre blauen Augen auf.

Hölty war zu einem frühen Tode bestimmt, und er wußte es, er trug die Sehnsucht nach weiblicher Liebe im Herzen, und er fand keine — das sind die Elemente seiner Dichtung, aus ihnen wächst sie hervor. Aber der große, unbeholfene, häßliche Mensch mit der reinen Kinderseele war nichts weniger als ein Pessimist, die Natur war seine innigste Freundin und die Quelle ungezählter Freuden, auch gab ihm der Himmel statt der Liebe

reiche Freundschaft, und so vermochte er unter dem Schatten des Todes das horazische Carpe diem zu singen, jugendlicher und unmittelbarer als der alte Römer, ein echter deutscher Jüngling, der den Genuß vor allem aus den Augen der Freunde zieht. Der Tod wird ihm nach und nach vertraut, aber es ist Freund Hain, wie ihn Claudius nennt, kein unheimlicher Dämon. Nicht wie später Novalis spielt Hölty wollüstig mit dem Gedanken des Sterbens, nicht an eine seltsame Unterwelt, wo die Toten grausig-schön leben, denkt er, sondern immer nur an den stillen Dorfkirchhof, wo sich's so friedlich ruht, und an das Gedächtnis im Herzen der Freunde. So singt er sein „Vermächtnis“:

„Ihr, Freunde, hängt, wenn ich gestorben bin,
Die kleine Harfe hinter dem Altar auf,“

in seiner schlichten Gedrungenheit und Bildlichkeit sicher eines der schönsten Sterbelieder unserer Dichtung.

Klopstock war Höltys Lehrer, man darf sagen, der jüngere nahm einen Ton von der Harfe seines Meisters und spielte ihn selbständig weiter. Allerdings, ganz selbständig. Hatte Klopstock die Stimmung in die deutsche Dichtung gebracht, so verknüpfte sie nun Hölty mit bestimmten Erscheinungen der Natur und machte sie dadurch um vieles intensiver. Man vergleiche einmal Klopstocks gewiß hochzuschätzende „Frühe Gräber“, die man am ersten als das Urbild Höltyscher Dichtung bezeichnen könnte, mit dessen Hymnus an den Mond — welche Fülle der Anschauung bei dem jüngeren gegen die wenigen Züge des älteren! Vielleicht ist der Hymnus zu breit, aber sonst ist Hölty auch unter den Freunden der Kürze einer der ersten. Dann: Er ist, da Claudius' hierher gehörige Sachen etwas später entstanden sind, vielleicht der erste wirkliche „Landdichter“ der deutschen Litteratur, nicht der Städter, der aufs Land flieht. Mag auch bei ihm eine gewisse Konvention sein (die dann der realistischere Claudius überwindet), eine bestimmte Reihe von Vorstellungen immer wieder kehren, doch soll man nicht übersehen, daß es die sich ungesucht bietenden des dörflichen Lebens sind. Die meisten sind auch noch heute frisch: Zwar, der Dorf-

kirchhof ist dann später vielleicht etwas stark strapaziert worden, aber der Apfelbaum vor dem Fenster der Geliebten blüht noch immer, und der Mond, der die blitzende Sichel des heimkehrenden Schnitters beflimmert, bleibt ein reizendes Bild. Unbeschreiblich lieblich hat Hebbel die Höltyschen Bilder genannt — der hat keinen Sinn für Poesie, der nicht gleich empfindet.

Der bescheidene Band, die Gabe einer kurzen Jugend, hat sehr lange seinen Ehrenplatz auf den Bücherbrettern in Deutschland gehabt, und er sollte dort noch lange bleiben; denn er ist in der That reich. Man kann schönere Oden als Hölty bauen, aber der leichte Fluß der seinigen läßt den Gedanken an fremde Herkunft gar nicht aufkommen, und ein halbes Dutzend wenigstens wirkt noch jetzt wunderbar frisch. Das thun auch seine Lieder, manche zwar noch beschreibend, andere aber in wenigen Strophen fast reine Stimmung gebend. Zum erstenmal seit Jahrhunderten erklingt bei Hölty wieder das „Ahi, Herr Mai, ahi", allerdings im Anschluß an die Minnesänger, aber doch nicht nachgemacht, sondern neugeboren. Als Gesellschaftslieder ferner können „Rosen auf den Weg gestreut" und „Wer wollte sich mit Grillen plagen" gewiß bestehen; auch über „Üb' immer Treu' und Redlichkeit" soll man nicht lachen — es ist unsern Vätern sehr viel gewesen. „Das Feuer im Walde" Höltys hätte ich große Lust, für das geschlossenste und stimmungsvollste Idyll der deutschen Dichtung zu erklären, und wenigstens seine bekanntesten Elegieen („Auf den Tod eines Landmädchens" und „Beim Grabe meines Vaters") sind wackere Stücke. Die Balladen sind mißlungen, weil es parodistische Modeballaden wurden, aber Sinn für Humor leuchtet aus ihnen wie aus einigen anderen Stücken unbedingt hervor.

Hölty ist als Lyriker von großem Einflusse gewesen. Nicht nur, daß Matthisson und Salis ohne ihn nicht denkbar sind, Hölderlin, ein viel Größerer freilich, schreitet auf seiner Bahn, und noch Hebbel („Das Traumbild") und Martin Greif („Hymnus an den Mond") stehen mit einigen Gedichten direkt unter seiner Stimmung.

Johann Heinrich Voß.

Am 7. Oktober 1827 schritt Goethe mit Eckermann unter den Obstbäumen des Voßschen Gartens in Jena und sprach: „Ich habe hier mit Voß und seiner trefflichen Erneſtine manchen schönen Tag gehabt und gedenke der alten Zeit sehr gern. Ein Mann wie Voß wird sobald nicht wiederkommen. Es haben wenig andere auf die höhere deutsche Kultur einen solchen Einfluß gehabt als er. Es war an ihm alles gesund und derb, weshalb er auch zu den Griechen kein künstliches, sondern ein rein natürliches Verhältnis hatte, woraus denn für uns andere die herrlichsten Früchte erwachsen sind. Wer von seinem Werte durchdrungen ist wie ich, weiß gar nicht, wie er sein Andenken würdig genug ehren soll.“ Man kann Vossens Verdienst um die höhere deutsche Kultur in den einen Satz zusammenfassen: Er hat den Homer für uns Deutsche erobert, und darin liegt ein Unendliches. Aber auch der Dichter der „Luise“ bedeutet in diesem Sinne etwas: Die Poesie des deutschen Pfarrhauses, mag es auch zunächst nur eine Poesie des Behagens sein, mußte zuerst entdeckt werden, damit wir nach und nach zur Poesie des deutschen Hauses überhaupt gelangten. Zu dem Pfarrhause gehörte dann weiter auch die Natur, die Voß mit realistischem Auge sah, und dieser sein Realismus war zukunftskräftig. Endlich ist die Persönlichkeit des Dichters in manchem Betracht typisch.

Obschon nun Voß der Dichter unter den Hainbundsängern ist, der seiner Wirkung nach den Klassikern am nächsten steht, ruhen die Wurzeln seines Wesens doch weder in alt- noch in neuklassischem Boden, sondern einfach in niedersächsischer Erde, und eben das gab ihm das natürliche Verhältnis zu den Alten, von dem Goethe redet. Nicht in Jena und Weimar, wo er mit Goethe und Schiller verkehrte, ohne doch namentlich dem ersteren je voll gerecht werden zu können, sondern zu Otterndorf in der Hadeler Marsch und in Eutin muß man Johann Heinrich Voß besuchen, wenn man den wahren Hauch seines Geistes spüren

will. Der Enkel eines Leibeigenen, in einer mecklenburgischen Landstadt aufgewachsen, verleugnet der Homer-Übersetzer den Bauernsprößling nie und nirgends, und gerade als solcher hatte er sozusagen die Dinge selbst und brauchte nichts abzuwerfen, um zur Natur zurückzugelangen. Sogar den spezifischen Mecklenburger erkennt man in ihm so gut wie in Fritz Reuter: Er ist, trotzdem er mit den Hainbundgenossen schwärmt und seine Ernestine Klopstockisch als Selma feiert, nichts weniger als eine lyrische Natur, wie es so viele der reinen Niedersachsen, von Claudius bis auf Klaus Groth, sind, statt ihrer Weichheit treffen wir bei ihm Härte und selbst Nüchternheit, statt ihrer humoristischen Feinheit breites Behagen. Aber die niedersächsische Freude an den Dingen hat er doch auch und damit die wertvollste Gabe des Epikers und Idyllikers. Vor allem ist er ein Mann und ein Kämpfer, ein unermüdlicher Arbeiter, ein Philologe, Sprachenfreund im allerbesten Sinne, mit wirklich sprachschöpferischem Vermögen begabt. Und so weiß er sich Raum zu schaffen im Leben und in der Litteratur, eine feste Stellung zu erringen nnd zu erhalten, die ihm im Ganzen auch heute noch unbestritten ist.

Neben seiner Herkunft aus zähem Bauernstamm hat er Göttingen, der blühenden Universitätsstadt, das meiste verdankt. Hier durfte der verbitterte Informator zum erstenmal im Leben aufatmen, hier fand er ernste und schwärmerische Freunde, von hier aus knüpfte sich schon das Band seiner ersten und einzigen Liebe, der zu Ernestine Boie, hier legte er zu seinen Studien den tüchtigen Grund. Und ob sich die Ideale des Hains, der Freundschaftskult, die Deutschschwärmerei, der Tyrannenhaß, im Leben der Wirklichkeit bald verflüchtigten, ob das Verhältnis zu Klopstock, dem verehrten Meister, periodenweise kühl ward, ob das zu Fritz Stolberg beinahe in Haß überging, doch blieb der alten Tage heller Glanz und warf seinen Schein über Vossens ganzes Leben. Sein Hauptwerk, die Odyssee-Übersetzung, gedieh dann in Otterndorf, in Eutin entstanden die meisten Idyllen und Lieder, wie denn die „Luise“ die schöne ostholsteinische

Hügel-, Wald- und Seenlandschaft treulich spiegelt. Nein, Voß ist gewiß kein großer Dichter; von seinen Oden und Liedern sind nur noch wenige genießbar, nur etwa das noch unverklungene „Des Jahres letzte Stunde", das doch als Rundgesang einiges Verdienst hat, sowie die hübsche Situationen gebenden „Frühlingsliebe" und „Die Spinnerin", die Mehrzahl huldigt jener platten Natürlichkeit, die man einmal für Volkstümlichkeit hielt und zu Nützlichkeitszwecken (Voß wollte einmal „Landdichter" des Markgrafen Karl Friedrich von Baden, des Gönners der Physiokraten, werden) verwendete; selbst seine Idyllen sind ungleich, die einen noch etwas klopstockisch-nebelhaft, andere von Tendenz entstellt. Dennoch thut Voß mit den Besten seiner Zeit den großen Schritt zum Volke und zur Natur zurück und steht an der Spitze der wichtigen Reihe Hebel-Klaus Groth, so wenig der letztere auch von seinem Platt wissen wollte. Und wenigstens in seinem „Siebzigsten Geburtstag" hat er eine Höhe erreicht, über die auch seine Nachfolger im Grunde nicht hinausgekommen sind, da ist volles Leben und echte Stimmung. Die „Luise" freilich hat Goethes „Hermann und Dorothea" weit übertroffen, wenn man sie auch partieenweise noch immer recht wohl lesen kann und selbst das Bekenntnis, in dem sie gipfelt, nicht unterschätzen soll.

Wahrhaft groß ist Voß aber als Homer-Übersetzer, vor allem als der Übersetzer der „Odyssee". „Schon dadurch, daß er dem Ausdruck des Originals geradeswegs zu Leibe geht, nicht umschreibend, nicht modernisierend, daß er immer genau zusieht, ob und inwieweit das Deutsche dem Griechischen nachringen kann, erreicht Voß ein ganz eigentümliches Kolorit, jenen stilvollen Ton, in welchem seitdem Homer für uns deutsch redet," sagt sein Biograph Herbst, und wenn er dann weiter die sprachschöpferische Kraft, die allein an achtzig Beiwörter, „geflügelte Worte", der deutschen Sprache zueignete, die kunstlose Naivetät, die treuherzige Schlichtheit, die edle Altertümlichkeit der Übersetzung hervorhebt, wer wollte ihm nicht beistimmen? Ganz gewiß, der Vossische Homer ist ein klassisches Werk und, so lange

die heutige deutsche Sprache dauert, unvergänglich. Daß Voß die erlangte Fertigkeit dann mehr mechanisch auf fast alle berühmten alten Dichter anwandte und sie sich, wie der boshafte Witz der Romantiker sagte, für seinen Hausbedarf einschlachtete, daß er sogar mit A. W. v. Schlegel um die Palme der Shakespeare-Übersetzung zu ringen wagte, ist bekannt und soll nicht gerade gelobt werden, aber gewissenhafte Treue bewährte der Alte auch da, und das war in dem Deutschland der leichtfertigen Übersetzer, gegen die beispielsweise Lessing fortwährend zu kämpfen hatte, nicht wenig. Selbst in seinen philologischen Kämpfen spielt Voß, so rücksichtslos er vorzugehen pflegte, keine üble Figur; gezankt haben die Philologen immer, es ist aber wohl „deutscher", dabei die grobe Keule zu gebrauchen als das elegante Stilet.

Die männliche deutsche Art Vossens fällt überhaupt angenehm auf; es ist etwas von Luther und Bismarck in ihm. Wohl waren die Hamann und Claudius und später die Romantiker, die er bekämpfte, tiefere Naturen als er, wohl geriet er in der Hitze des Gefechts in die Nachbarschaft der berüchtigten Berliner Aufklärung, wohl mag man seine Schrift „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?" eine Indiskretion und unvornehm nennen, aber hinwiederum ist die Gesundheit Vossens nichts weniger als bloße Beschränktheit, er war in seiner Art auch eine religiöse Natur, jedenfalls eine sittliche, er, nicht seine Gegner vertraten das echte protestantische Princip, sein unauslöschlicher Argwohn gegen Rom hat sich ja auch in späterer Zeit als nur zu berechtigt erwiesen, und selbst im Kampf mit Stolberg mochte er immerhin sein „Hier stehe ich, ich kann kann nicht anders" rufen — Kämpfernaturen, die einen guten Kampf kämpfen, sind wahrhaftig nicht in der Lage, „vornehm" zu sein; die Ehrlichkeit genügt. Wir zumal haben nicht die geringste Veranlassung, uns noch irgendwie Fritz Stolbergs anzunehmen, ob wir auch an seiner religiösen Bedürftigkeit nicht zweifeln. Das schönste Lob Vossens hat einer seiner Gegner, Görres, gesungen, indem er ihn einem „sassischen Bauern" ver-

glich. „Dort in der Niederung war seine Heimat; mit dem, was er im Schweiße seines Angesichts sich erworben, hatte er sich in ihrer Mitte angekauft, und nachdem er die Grenzen seines Besitzes mit der Dornhecke der Polemik umfriedigt, in seiner Mitte sich sein Haus gebaut, da saß er nun, überschauend sein Eigentum und mit sorgsamer Pflege es bewirtschaftend, jenen alten Wehren gleich Priester, König, Hausvater, alles in allem innerhalb seines Geheges. Ernst und gründlich in all seinem Thun, fleißig und unverdrossen in seinen Arbeiten, beharrlich in seinen Vorsätzen, unermüdet in seinem Forschen nach seiner Wahrheit und eifrig in ihrer Verteidigung, klar im Denken, scharfsinnig im Unterscheiden und bestimmt entschieden in seinen Ansichten, streng in Grundsätzen, im Leben sittlich, unabhängig in seiner Sinnesweise, belehrend im Umgang, in seiner Häuslichkeit nicht ohne eine anziehende Vertraulichkeit und in seiner unaffektierten Gastfreiheit die Herzen ihm Gleichgesinnter leicht gewinnend: das waren die Tugenden, die schon in diesem seinem Naturell lagen und die seine isolierte, einsame Lage nur vollends entwickelt und ausgebildet hatte.“ Die Schattenseiten liegen da auf der Hand, aber man glaube nur nicht, daß aus solcher Niederung kein Weg auf die Höhe führe, wenn ihn Voß selber auch nicht ging.

Die Stürmer und Dränger: Lenz, Klinger und Maler Müller.

Das Interesse an unsern Stürmern und Drängern wird sobald nicht abnehmen. Zunächst einmal erhält sie Goethe am Leben; es ist durchaus richtig, was Hebbel sagt: „Shakespeares Zeitgenossen und diejenigen seiner Nachfolger, auf die er noch einwirkte, standen gerade so zu ihm, wie Goethes Zeitgenossen und Schüler zu diesem, und wer die Marlowe, Green, Webster u. s. w. bewundern zu dürfen oder zu müssen glaubt, der wird auch den Lenz, Klinger, Wagner u. s. w., die um nichts hinter den Engländern zurückstehen, oder doch nur so weit, als der Deutsche

aus nationalen Gründen immer zu kurz kommt, sein Rauchopfer nicht versagen können." Hebbel spricht dann noch von den „Nachtgeistern, die in diesen Tragikern ihr unheimliches Wesen trieben, nicht, weil sie über der Welt standen, wie sie sich einbildeten, sondern weil sie für die Harmonie der Welt blind waren", und deutet damit richtig an, was Goethe und die Goethianer unterscheidet, was ihn zum Licht emporführte und sie im Dunkel zurückhielt. Wir wollen nun aber auch die Nachtgeister nicht völlig aus der Litteratur verbannt sehen (obschon uns der echte tragische Geist, der zwar ohne die das Leben oft genug düster überschattende eherne Notwendigkeit nicht zu denken ist, aber, wenn nicht Versöhnung, doch zuletzt Befreiung kennt, lieber ist), und manchmal kommt es uns vor, als wäre da in den Abgründen, denen sich die Stürmer und Dränger nicht entringen konnten, etwas, dessen der klare, schönheitsfreudige Geist Goethes, als er sich emporschwang, verlustig ging. Jedenfalls ist das stets die Anschauung neuerer Stürmer und Dränger gewesen, die revolutionäre deutsche Jugend ist immer gern zu Lenz, Klinger und Maler Müller zurückgekehrt. Es soll ihr nicht verdacht werden und auch künftig unverwehrt sein, wenn wirkliche Wahlverwandtschaft zum Sturm und Drang, das eigene Brausen und Gähren, menschliches Mitgefühl davon die Ursache ist und nicht der hämische Neid auf die wahrhaft Großen und Glücklichen, der knabenhafte Kitzel, diese (vermeintlich) in den Staub zu ziehen und (vermeintlich) seinesgleichen zu erheben. Aber wehe dem, der den wirklichen Unterschied zwischen einem Goethe und einem Lenz nicht sieht oder nicht sehen will, der auf Rechnung des Glücks zu setzen sich erdreistet, was die Natur von Anbeginn bestimmt und sittlicher Wille vollendet! Auch er wird zu Grunde gehen, wie Lenz zu Grunde ging; wir haben, weiß Gott, warnende Beispiele genug, z. B. aus dem letzten Sturm und Drang. Endlich ist auch gegen das Interesse an den Stürmern und Drängern als pathologischen Erscheinungen nichts zu sagen, nur daß man auch da in unserer Zeit zu weit geht und von der künstlerischen Potenz zuletzt absehen zu können

glaubt, wenn sich nur recht viel Absonderliches, sogenanntes Geniales, was an Wahnsinn streift, findet. Die Litteraturgeschichte ist aber kein Repertorium für Psychiatrie, die kranken Geister kommen in ihr nur so weit in Betracht, als sie noch gesund sind, d. h. äußeres und inneres Leben noch wahrhaft darstellen können (wie denn mit fortschreitender Erkrankung die Darstellungskraft jederzeit erlischt). In ein deutsches Pantheon, das sei hier ausdrücklich gesagt, gehören die Stürmer und Dränger nicht, man braucht sie nicht zu kennen, zumal doch auch unsere Größten Sturm- und Drangwerke haben, für unsere fernere nationale und künstlerische Entwicklung haben sie im allgemeinen keine Bedeutung mehr, selbst wenn sich, was ich nicht bestreite, in ihren Werken Keime vorfinden sollten, die inzwischen bei andern aufgegangen sind oder vielleicht noch aufgehen werden. So wenig ich eine kontinuierliche Entwicklung leugne, ein Zwang, daß ein späteres Talent oder gar Genie gerade an einen bestimmten früheren Dichter anknüpfe, besteht nicht, was in ihm liegt, kommt so oder so heraus. Aber wenn wir die Werke dieser frühesten Stürmer und Dränger auch nicht als heilige Güter mitzuführen genötigt sind, sie über Bord zu werfen zwingt uns doch auch nichts — wen individuelle Neigung oder allgemeine Wißbegierde zu ihnen führt, der wird sich immerhin belohnt finden.

Der Interessanteste von ihnen ist doch Jakob Michael Reinhold Lenz, nicht weil er der Unglücklichste und Seltsamste ist, sondern weil er als Talent am selbständigsten dasteht. Klinger ist durch Schiller auf seinem eigensten Gebiete überholt worden, wie Maler Müller so ziemlich ganz in Goethe mitenthalten ist, aber in der Richtung Lenz (die man übrigens an Lessings „Sara Sampson“ anschließen kann) fehlt der überragende Große im Grunde noch bis auf diesen Tag. Denn Lenz war seiner Begabung nach auf das bürgerliche Trauerspiel und das bürgerliche Lustspiel angewiesen, wie er sah keiner das Leben der Wirklichkeit, wie er vermochte es keiner mit wenigen Strichen natürlich darzustellen, mit einer liebenswürdigen Natürlichkeit,

die uns noch heute überrascht und anzieht und, wie mich dünken will, selbst vom modernen Naturalismus nicht wieder erreicht worden ist. Nicht Schillers „Kabale und Liebe", das zuletzt doch auf die historisch-politische Antithese gestellt, also kein richtiges bürgerliches Trauerspiel ist, wohl aber „Maria Magdalene" und der „Erbförster" liegen in der Richtung Lenz, aber sie sind Einzelerscheinungen, während das Gesamtschaffen Gerhart Hauptmanns, das gewiß mit dem Lenzens vielfach verwandt ist, doch noch nicht bedeutend genug erscheint, um als Abschluß und Vollendung der Richtung bezeichnet zu werden. Denn nicht auf vollendete äußere Technik und Methode kommt es an, sondern auf die Herausarbeitung wahrhaft tragischer Probleme und die Gewinnung echt tragischer Form, und da ist Hauptmann kaum weiter gekommen als Lenz, vielleicht nicht einmal so weit — ich halte Lenz für die genialere Natur. Aber er war ein verunglücktes Genie, eins von denen, die den Keim der Selbstzerstörung von vornherein in sich tragen. Man mag die Eseleien, die er im Leben beging, so milde wie möglich beurteilen, aber was zwang ihn, sich als Dichter neben Goethe zu stellen, da er doch ein völlig anders geartetes Talent als dieser und Raum genug es zu entwickeln hatte? Allerdings, das thörichte Publikum, das den „Hofmeister" in völliger Verkennung des Dichterisch-Spezifischen für ein Werk Goethes halten konnte, mag da zunächst die Schuld tragen, Lenz' wahnsinniger Ehrgeiz aber trägt die weitere. Es ist, als ob ihn ein Dämon zwänge, auf Goethes Pfaden zu gehen, da doch unzweifelhaft die rasche Trennung von dem Verführerischen das Heil gewesen wäre. Denn ohne Erkenntnis war Lenz keineswegs, vor allem nicht ohne Einsichten auf dramatischem Gebiete: Er hat, wie Hettner richtig hervorhebt, zuerst den Grundunterschied antiker und moderner Tragik klar erkannt, indem er die antike Tragödie als Schicksalstragödie, die moderne als Charaktertragödie bezeichnete; er hat auch die große Gefahr der äußerlichen Shakespeare-Nachahmung begriffen. „Welcher echte Dichter," schreibt er, „wird seinen Schauspielern und Zuschauern mit Veränderungen

und Scenen beſchwerlich fallen, da die Einheit der Scene ihm ſo offenbare Vorteile zur Täuſchung an die Hand bietet. Der große Wert einer dramatiſchen Ausarbeitung beſteht alſo immer in Erregung des Intereſſes, Ausmalung großer und wahrer Charaktere und Leidenſchaften und Anlegung ſolcher Situationen, die bei all ihrer Neuheit nie unwahrſcheinlich noch gezwungen ausfallen.“ Sein eigenes Schaffen hat von dieſer Erkenntnis freilich wenig profitiert; er forcierte einerſeits und andererſeits ſpielte er, und dabei entſtanden dramatiſche Ungeheuerlichkeiten, deren Wert nur in einzelnen Charakteren und Scenen beruht.

„Mit Recht iſt von jeher das erſte Stück von Lenz, ‚Der Hofmeiſter oder Vorteile der Privaterziehung‘, für ſeine merkwürdigſte und hervorragendſte Schöpfung gehalten worden,“ meint Hettner. Die merkwürdigſte, ja, aber die hervorragendſte? Nein, das ſind die „Soldaten“. „Der ‚Hofmeiſter‘,“ ſchreibt Hebbel, „zeigt weniger den Dichter als den trefflichen Zeichner. Es giebt Poeten, deren Perſonen nichts als Schauſpieler ſind, die für ihren Geiſt agieren. Lenz iſt dieſen Poeten geradezu entgegengeſetzt, und dies iſt der beſte Beweis ſeines Dichterberufs, er giebt ſeine poetiſchen Charaktere frei, wie Gott die Menſchen. Nur ſind ſie oft zu frei, zu wenig im Einklang mit der Idee der kleinen Welt, in welcher ſie ſich bewegen .... ſie finden ſich zuſammen, wie König und Dame und Bube im Kartenſpiel zuſammenkommen, und ihr Schickſal iſt dann am Ende auch ein Kartenſchickſal, eine rohe, willkürliche Kombination des Zufalls.... Ein anderer Fehler im Stück iſt der, daß Lenz den Hofmeiſter Läuffer durchgehends als ſymboliſch geltend zu machen ſucht, ohne daß er es wirklich iſt,“ ja, man kann wohl überhaupt in dem dogmatiſchen Beſtreben Lenzens, die Gefahren der Privaterziehung nachzuweiſen, die Schuld des Mißlingens des ganzen Stückes mit ſeiner ungeheuerlichen Fabel entdecken. Dieſer „Dogmatismus“ (den, nebenbei bemerkt, auch der junge Hauptmann hat) iſt ihm auch weiterhin gefährlich geworden, vor allem in dem ſehr konfuſen „Neuen Menoza oder Geſchichte des cumbaniſchen Prinzen Tandi“, in

dem ein Rousseau'scher Naturmensch die Unnatürlichkeit unserer Bildung darthun soll, aber in den „Soldaten" erreicht er trotzdem einen fast tragischen Eindruck, wie denn auch Hebbel konstatiert, daß diesem Schauspiel zur Vollendung weiter nichts fehle als eine höhere Bedeutung der verführten Marie. Wer die in dem Stück ausgesprochene Grundidee: „Ich sehe die Soldaten an, wie das Ungeheuer, dem schon von Zeit zu Zeit ein unglückliches Frauenzimmer freiwillig aufgeopfert werden muß, damit die übrigen Gattinnen und Töchter verschont bleiben" eine „saubere Moral" nennt, der hat von dem Soldatenleben des vorigen Jahrhunderts eben keine Ahnung. Ist auch in diesem Stück die Willkürlichkeit im Wechseln des Ortes auf die Spitze getrieben, so hat es dafür doch in den Hauptscenen die größte Natürlichkeit und — Menschlichkeit.

Während man Lenzens Beruf zum Tragiker bezweifelt, hat man sein komisches Talent immer geschätzt. Zwar seine Übersetzung von Shakespeares „Verlorene Liebesmüh", so gelungen sie teilweise auch ist, will für die Entwicklung des deutschen Dramas oder des Lustspiels wenig bedeuten, dessen Heil ruht nicht in der Shakespeare-Manier. Dagegen sind Lenzens Nachbildungen der Plautinischen Lustspiele in ihrer Art unübertrefflich, das Beste, was wir auf diesem Gebiete haben, nicht bloß „eine unvergängliche Fundgrube für ausgelassene Komik der Sprache", sondern auch Darstellung gewisser Lebensverhältnisse, über deren Vorhandensein uns die Prüderie gern wegtäuschen möchte, die aber nichtsdestoweniger auch „ewig" sind und nicht bloß komischen Ausdruck zulassen, sondern auch sachliche Komik in Fülle haben. Wenn Goethe von diesen Nachbildungen hoffte, daß sie wieder Munterkeit und Bewegung auf das Theater bringen und das deutsche Lustspiel endlich von den letzten Resten des Gottschedianismus erlösen würde, so hat er sich allerdings insofern getäuscht, als die Bühne den Stücken immer fern geblieben ist, nichtsdestoweniger aber in der Empfindung vollständig recht gehabt: Lenz hatte ungefähr das Zeug zu einem deutschen Holberg, hat sich aber auch hier durch

seinen thörichten Wetteifer mit Goethe um den Erfolg gebracht. Doch werden die in diesen Nachbildungen gepflanzten Keime vielleicht noch am ersten einmal aufgehen: Die große Anlage des deutschen Volkes sowohl zu derber Komik wie zu tiefem Humor wird auch im Drama noch einst hervorbrechen (wie denn einzelne große Anläufe seitdem immer wieder erfolgt sind), und dann dürfte die Lenzische Keckheit, die von der Frivolität und Unverschämtheit gewisser moderner Satiriker sehr weit entfernt ist, vielfach als Vorbild erscheinen. — Von Lenz' Lyrik ist einiges wenige unmittelbar ergreifend, ebenso in seinem Roman Fragment „Der Waldbruder", der ein Seitenstück zum „Werther" werden sollte. Bald nach seiner noch heute unerklärlichen Ausweisung aus Weimar, an der Goethe gewiß keine Schuld trägt, senkten sich die Schatten des Wahnsinns auf den Unglücklichen. Er starb geheilt, aber auch geistig gebrochen, fünfzehn Jahre später zu Moskau im Elend, für Deutschland völlig verschollen.

Um dieselbe Zeit hatte sein Sturm- und Dranggenosse Friedrich Maximilian Klinger, der Frankfurter Konstablerssohn, in eben demselben Rußland die Bahn zu den höchsten Ehren schon lange beschritten, die er dann auch, ohne zu straucheln, weiterging. Klinger ist ohne Zweifel der Wildeste unter allen Stürmern und Drängern gewesen, des alten Wieland Epitheton „Löwenblutsäufer" wird nicht aus der Luft gegriffen sein, aber es steckte in ihm auch die größte Kraft, die dann zu sittlichem Willen, zu festem Charakter zusammengenommen, seine glänzende Laufbahn wohl begreiflich macht. Ein großes dichterisches Talent war Klinger freilich nicht, da sind ihm Lenz und Maler Müller unbedingt überlegen; in seiner Jugend forcierte er mehr wie alle andern, und nachdem der Sturm und Drang verbraust, ward er in der Ausführung vielfach kalt, ja, dürr und trocken, überhaupt war er der Mann der großen Intentionen, dem aber zur Gestaltung innere Lebensfülle und -unmittelbarkeit fehlte. Doch hat er gewaltig an sich gearbeitet, und der Mensch Klinger verdient jedenfalls den Respekt, den man dem Dichter versagen

muß. Der dichterischen Grundanlage nach erinnert er, wie bereits angedeutet, an Schiller, den er auch beeinflußt hat; dieser aber wußte, abgesehen davon, daß er von vornherein mehr besaß, seine Mittel besser zusammenzuhalten und seine Schwächen glänzender zu verdecken. Auch in der Hinneigung zum Rationalismus, zum veredelten, erinnert Klinger an Schiller, aber auch hier, auf rein geistigem Gebiete, ist dieser weiter gekommen.

Von Klingers Jugenddramen sind „Die Zwillinge", „Das leidende Weib", „Sturm und Drang" heute wenigstens noch dem Namen nach bekannt. Mit den „Zwillingen" errang er im Jahre 1775 den für das beste deutsche Trauerspiel von Schröder ausgesetzten Preis, u. a. auch, wie schon erwähnt, gegen den dasselbe Thema, den Brudermord, behandelnden „Julius von Tarent" von Leisewitz, und wurde dadurch berühmt. Noch Otto Ludwig tritt für das Drama ein: „Es ist dasjenige Stück, in dem unter allen, die ich kenne, Shakespearesche Charakterzeichnung, Malerei der Leidenschaft, psychologisches Detail und tragische Stimmung mit der konzentrierten Form der Neuzeit am ungezwungensten und glücklichsten vereinigt ist. Die Sprache ist teilweise zu schwulstig und mit zu wenigem ‚dramatischen Fortschritt, zu viel hin und her." Da steht nach Ludwig der „Julius von Tarent" viel höher — wir glauben aber, daß er das auch sonst thut, und geben Bürger recht, der meinte, es sei kein einziger natürlicher Charakter in den „Zwillingen". Ludwig ließ sich bekanntlich leicht durch theatralische Force täuschen und schrieb wohl auch hier im Gegensatz zu Schiller. — „Das leidende Weib", ein Ehebruchsdrama, wurde von Tieck Lenz zugeschrieben, und noch Hebbel stimmte ihm darin aus inneren Gründen bei: Es ist in der That Klingers am meisten gemäßigtes Werk, von wirklicher Tragik: „Die Gesandtin und ihr ehebrecherischer Liebhaber trinken den Wein der Sünde, aber sie schmecken nur das Gift, welches er enthält, sie sind ineinander verwachsen, aber sie bieten ihre letzte ohnmächtige Kraft auf, auseinanderzufliehen, sie

schauen sich mit unauslöschlicher Sehnsucht ins Antlitz, aber wie zwei Medusen erstarren und versteinern sie zugleich, indem sie es thun." — „Sturm und Drang" ist das tollste der Klingerschen Produkte und hat der ganzen Bewegung mit Recht den Namen gegeben. Ernstes Eingehen verdient es heute nicht mehr, da wir es hier kaum noch mit Explosionen wirklicher Kraft und Leidenschaft, sondern schon mit gesuchten Extravaganzen zu thun haben. In der „neuen Arria", „Simsone Grisaldo", „Stilpo und seine Kinder" griff Klinger dann politische Stoffe auf, hier direkt Schillers Vorgänger. „Die falschen Spieler" gelten als Vorbild der „Räuber". Mit dem „Konradin", den Otto Ludwig lobt, tritt bei Klinger die Mäßigung ein, seine späteren Dramen stehen unter Schillers Einfluß, haben aber kein rechtes Leben mehr. Die kalte Reflexion fängt an, in dem Dichter zu überwiegen und führt ihn zum Roman.

Seine ersten Werke auf diesem Gebiete, noch in die Sturm- und Drangzeit fallend, sind Romansatiren Voltaire-Wielandscher Gattung, überhaupt geht Klinger wie Heinse von Wieland aus und bleibt ihm künstlerisch immer nahe. In seinen Anschauungen ist er durchaus von Rousseau bestimmt, über die große Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit kommt er nie hinaus, Staat und Gesellschaft, Despotismus und Priestertum vernichten nach seiner Anschauung alles bessere und höhere Leben der Menschheit. Doch, ein Festes giebt es, die Kraft der sittlichen Persönlichkeit, schade nur, daß ihr nichts weiter bleibt, als Stoicismus und Weltflucht. Zuletzt ist Klinger trotz des Adels seiner Natur doch Aufklärungsmensch, nur daß an die Stelle Nicolaitischen Behagens eine grenzenlose Verbitterung getreten ist. Seine Romane hat er als großen Cyklus angelegt, weil aber der Fortschritt zu höherer Anschauung fehlt, wirken sie nicht als Ganzes. Die erste Gruppe bilden „Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt", die „Geschichte Giafars des Barmeciden" und die „Geschichte Raphaels de Aquilas", Darstellungen aller möglichen Gräuel, die erschüttern sollen, aber das doch kaum erreichen, da man zwar den grimmen Ernst des Verfassers,

aber auch seine Einseitigkeit merkt. Klingers „Faust“ hat eine große Anlage, es sind fruchtbare Gedanken, daß er seinen Helden zum Erfinder der Buchdruckerkunst macht und ihn in das Rom Alexanders VI. Borgia führt, aber der Roman hat nur Linien, kein Detail, und das schließt eine tiefere poetische Wirkung aus. Da steckt überhaupt die Schwäche der Klingerschen Romane. Die zweite Gruppe, „Sahir“, „Reisen vor der Sündflut“, „Faust der Morgenländer“, führt uns in den Orient und trägt etwas helleren Charakter, die dritte bringt zwei moderne Romane „Geschichte eines Deutschen der neuesten Zeit“ und „Der Weltmann und der Dichter“, dieser in meisterhafter Dialogform geschrieben und allgemein für Klingers bestes Werk erklärt, sowie eine Aphorismen-Sammlung „Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und Litteratur“. Aus diesen Aphorismen lernt man Klingers Charakter am besten kennen und gewinnt die größte Hochachtung vor ihm, auch manche Wahrheit kann man sich aus ihnen aneignen, muß sich aber doch zuletzt sagen, daß die Weltanschauung des Mannes Klinger so gut überwunden ist, wie seine Dichtung.

Der liebenswürdigste und rein dichterisch am meisten begabte dieser Stürmer und Dränger war der Bäckerssohn Friedrich Müller aus Kreuznach, genannt Maler Müller und als Maler wieder Teufelsmüller. Ist Lenz der Lessing der Stürmer und Dränger, Klinger der Schiller, so ist Maler Müller der Goethe, und wenn der wirkliche Goethe auch sicherlich alle seine Gaben in weit höherem Maße besitzt und sie in viel genialerer Weise bethätigt, so fehlt doch Müller andererseits die selbständige Nuance nicht — es ist, können wir aus unserer Kenntnis dessen, was kam, sagen, die volkstümlich-romantische Nuance, die hier zuerst entschieden auftritt. Begonnen hatte Müller mit Idyllen im Stile Geßners, doch diesen an Stärke und Fülle der Naturempfindung sofort übertroffen. Zu diesen seinen biblischen Idyllen „Adams erstes Erwachen und erste selige Nächte“ und „Der erschlagene Abel“ stehen die antiken „Der Satyr Mopsus“, „Der Faun“ und „Bacchidon und

Milon" in vollkommenem Gegensatze — statt weicher Empfindung haben wir hier plötzlich keckstes Leben, statt sentimentaler Naturauffassung wirkliche Natur-Plastik. Wer diese antiken Idyllen mit ihrem reichen, wahrhaft heidnischen Humor kennt, bewundert sie auch, die ersten Kunstrichter haben zugestanden, daß sie in der deutschen Litteratur ihresgleichen nicht haben — aber wer kennt sie? Nicht einmal die Verehrung Böcklins hat zu ihnen zurückgeführt. Immerhin wird man zugeben müssen, daß in Goethes hier heranzuziehendem „Satyros", wenn nicht so viel Humor, doch mehr Größe ist. Die berühmtesten Idyllen Maler Müllers sind die aus dem pfälzischen Volksleben: „Die Schafschur", „Das Nußkernen", der von Tieck aus Bruchstücken zusammengestellte „Ulrich von Coßheim". Sie haben (wie auch schon „Bacchidon und Milon") dramatische Form und unterscheiden sich gar nicht allzusehr von einem modernen Milieudrama, verwenden auch zum Teil den Dialekt. Ihre Hauptbedeutung aber beruht darauf, daß sie aus der Schäferwelt zur wirklichen Darstellung des eigentlichen Volkes zurückkehren und so die Anfänge der „Dorfgeschichte" sind; was im „Werther" nur erst eine Episode gebildet, tritt hier selbständig auf, wahrscheinlich auch mit durch Müllers Studium der Niederländer hervorgerufen. Im „Ulrich von Coßheim" tritt dann zum Volkstümlichen das Ritterlich-Romantische, aber auch dies mit den Augen des Volks geschaut. In seine Idyllen nahm Müller auch einige seiner Balladen auf, die zwar etwas breit, aber doch im Tone echt sind; von seinen Liedern ist der „Soldatenabschied": „Heute scheid' ich, heute wandr' ich" Volkslied geworden und geblieben.

Die drei Dramen Maler Müllers, „Fausts Leben", das Fragment geblieben ist, „Golo und Genoveva" und „Niobe" thun zwar kein eigentliches dramatisches Talent dar, aber wie die Idyllen haben sie ihr eigentümliches Stimmungsmilieu und vortreffliche Einzelheiten. Dem Fauststoff, auf den er, ohne von Lessing und Goethe zu wissen, gekommen sein will, war Müller nicht gewachsen, ihm fehlte nicht sowohl, wie Hettner

meint, die tiefere Bildung, sondern überhaupt die starke Persönlichkeit, er war im Wesentlichen eine lyrische Natur. Das Problem Faust ist in der ersten Scene, in der dieser auftritt, in lyrischem Monolog nicht übel gegeben, dann aber kommen fast nur noch ziemlich zerfahrene Bilder studentischen Lebens, die an die in Lenz' „Hofmeister" erinnern. — „Golo und Genoveva" ist eine Nachahmung Götz von Berlichingens, ein richtiges Ritterschauspiel, doch blickt auch Shakespeare durch. Sehr streng meint Hebbel, das Ganze sei mit Ach und Oh gemalt und wässerig-sentimental; nach Naturlauten werde gehascht und Seufzer, die alles sagen, weil sie nichts sagen, stellten sich ein. Damit vergleiche man Hettners begeistertes Lob! Die Wahrheit liegt in der Mitte: Die „Genoveva" hat unzweifelhaft die volkstümliche Natürlichkeit, die Müllers Stärke war, und die dem wahrhaft dramatischen Geiste Hebbels einigermaßen fern lag, aber sie ist auch ein ziemlich spielerisches Produkt, ohne den tieferen Lebensgehalt, die echte Leidenschaft, die das Drama nicht entbehren kann — alles in allem, eine charakteristische Vorläuferin der Romantik. So möchte die „Niobe", die man sehr treffend einem Gluckschen Operntext verglichen hat, Müllers bestes dramatisches Werk sein; das reinste und geschlossenste ist sie jedenfalls. Formell und geistig dürfte nicht Klopstock, sondern Goethes handschriftlich verbreiteter „Prometheus" auf ihre Entstehung von Einfluß gewesen sein.

Müller ging im Jahre 1778, neunundzwanzig Jahre alt, nach Italien, um sich als Maler weiterzubilden. Das ward sein Unglück, denn er blieb dort hängen, geriet außer Zusammenhang mit der deutschen Dichtung und ward doch auch kein bedeutender Maler. Aber am Ende steckt das Unglück tiefer: Als Dichter wie als Maler erscheint er als wesentlich improvisierendes Talent — und man kann nicht ewig fort improvisieren. So ist er nicht wie Klinger erstarrt, aber nach und nach verkümmert.

Man muß die Stürmer und Dränger jung sehen, am besten, mit ihnen jung sein: Da ist alles Leben, Kraft, Ver-

heißung, und selbst Wildheit und Roheit schrecken nicht ab. Sie bedeuten doch eine Art Erlösung für den deutschen Geist, auch, was in späterer Zeit groß werden wollte, ist meist durch sie hindurchgegangen oder hat doch ähnlich wie sie gestürmt. Aber wem sie oder ihre geistige Verfassung mehr als Durchgang waren, der ging zu Grunde, wie Grabbe. Und um es noch ganz bestimmt zu sagen: Im Besonderen echt dramatischer Geist ist mehr und etwas anderes als Sturm und Drang. Wer nicht im stande ist, beispielsweise Kleists und Hebbels Jugenddramen von denen der Lenz, Klinger und Maler Müller deutlich zu unterscheiden, der verdient als Ästhetiker Mißtrauen, und hieße er selbst Hermann Hettner.

Jung-Stilling und Karl Philipp Moritz.

Von den zahlreichen Romanen aus den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, in denen der Geist des Sturmes und Dranges weht, sind außer dem „Werther" die beiden autobiographischen „Heinrich Stillings Jugend, Jünglingsjahre, Wanderschaft" (die ersten drei Teile von „Johann Heinrich Jungs, genannt Stilling, Lebensgeschichte") und „Anton Reiser" von Karl Philipp Moritz am lebendigsten geblieben. Ich halte dafür, daß es überhaupt dauernde Werke sind, mag sie nun die eine Zeit mehr, die andere weniger lesen: Es steckt ein so großes Stück ewig interessanten deutschen Lebens in ihnen, wir haben es in beiden Werken mit so charakteristischen Entwicklungen deutscher Jugend zu thun, daß ich nicht wüßte, wie man den unmittelbaren Eindruck, den diese Bücher machen, durch etwas anderes ersetzen sollte. Ja, selbstverständlich, Goethes „Wahrheit und Dichtung" steht dem Gehalt wie auch der Darstellung nach höher, aber als die Entwicklungsgeschichte eines von der Natur wie vom Schicksal gleich Begünstigten, die sich im Wesentlichen auf den damaligen Bildungshöhen abspielt, bedarf sie der Ergänzung: Wir wollen gewöhnlichere Menschen und Schicksale, breiteres Leben, nicht bloß die Höhen, auch die Tiefen sehen, und das eben bieten

uns die beiden Romane, die zudem unmittelbarer darstellen als Goethes „Aus meinem Leben", darin etwa zwischen diesem und dem „Werther" stehen. In diesen vier Werken zusammen, meine ich, haben wir das achtzehnte Jahrhundert (nicht bloß die Sturm- und Drangzeit), wie wir das siebzehnte in Grimmelshausens „Simplicissimus" haben und das neunzehnte in Kellers „grünem Heinrich" — und wohl einem noch unbekannten zweiten Werke.

Beide Romanschriftsteller, Johann Heinrich Jung, wie Karl Philipp Moritz, sind merkwürdigerweise auch zu Goethe in nähere Beziehungen gekommen, Jung-Stilling zu dem Straßburger Studenten, Moritz zu dem Italienreisenden. Man mag die Stellen über beide im Goethe selber nachlesen, nur in Bezug auf Jung sei hervorgehoben, daß ihm Goethe „einen gesunden Menschenverstand, der auf dem Gemüt ruhte", zugesteht, und daß man ihn deshalb nicht als bloßen Schwärmer und Pietisten abthun darf. Von vornherein gehört er den Kreisen der Stillen im Lande ja überhaupt kaum an, seinen Großvater schildert er als frommen, aber sehr selbständig denkenden Bauern, niemals in seiner Jugend verschließt sich Stilling weltlichen Einflüssen, weltlichen Büchern, einzig und allein sein Gottvertrauen oder, wenn man lieber will, sein Fatalismus unterscheidet ihn von den tausend anderen Jünglingen, die sich, wie er, aus dem niederen Volke emporarbeiten. Anton Reiser stammt dagegen direkt aus pietistischen Kreisen, hat aber kaum eine tiefere religiöse Anlage, an ihm ist eine frühreife Eitelkeit, die leicht in Selbstverachtung umschlägt, das Charakteristischste. Er nähert sich dann auch mehr und mehr der Aufklärungsbildung, wenn er auch ein Genosse Nicolais natürlich nicht werden kann. Weiche, empfindliche Naturen sind alle beide.

Jung-Stillings Leben, die in Betracht kommenden Teile liegen vor Rousseaus „Confessions", deren wesentliche Vorzüge sie alle haben — ein abermaliger Beweis für unsere so oft wiederholte Behauptung. Moritz mag der Franzose als Muster vorgeschwebt haben, nicht gerade zum Vorteil seines „psycho-

logischen Romans“: Es ist in Übertreibung des Rousseauschen Princips mehr als bloße Wahrheitsliebe, viel ängstliches psychologisches Suchen und eine gewisse Peinlichkeit in der Detailwiedergabe darin, die nicht bloß das Behagen, sondern auch die Anschaulichkeit aufhebt. Überhaupt ist Moritz kein Dichter, nicht einmal eine dichterische Natur, Jung-Stilling aber das letztere unbedingt. Er hat auch den Vorteil, daß er Landleute und Landleben darzustellen hat, während Moritz ein richtiger Stadtmensch ist und über die Wälle seines Hannover nur selten hinausblickt. Demgemäß empfangen wir weiter bei Jung-Stilling vor allem auch die Eindrücke der Natur, bei Moritz die der Litteratur, und der Gesamteindruck ist bei ersterem trotz der bösen Schicksale des armen Schneiders und Schulmeisters ein vorwiegend heiterer, bei letzterem im Ganzen düster, stellenweise sogar entsetzlich. Eine genaue Vergleichung der beiden Romane — das sind sie zuletzt doch, da sie der eine das Poetische, der andere das Psychologische als Selbstzweck setzen — würde äußerst ersprießlich sein, hier aber doch zu weit führen.

„Heinrich Stilling“, um den ersten Roman kurz so zu nennen, enthält eine Fülle von Poesie: Wundersame Naturstimmungen, rührende Situationen aus dem Menschenleben, prächtige Charaktere. Zum ersten Mal nach dem „Werther“ tritt uns hier eine deutsche Landschaft plastisch entgegen, ich meine, in noch größeren Zügen, als sie sich im „Werther“ finden; nicht bloß schöne Örtlichkeiten werden geschildert, sondern eine ganze Gebirgsformation. Die alte deutsche Liebe zu Berg und Wald ist wieder erwacht, gewiß etwas „sentimentalisch“, aber doch nicht in dem Maße, daß nicht auch ein gesunder Mensch seine Freude daran haben könnte. Und eng mit dem Naturgefühl verbunden zeigt sich eine Art historischen, romantischen Gefühls: Man wird hier, auch wohl zum ersten Mal, in die Trümmer einer alten Ritterburg geführt, man hört alte Rittergeschichten, die natürlich stets im Volke gelebt hatten, aber verachtet worden waren, und nun (nach dem „Götz) litterarisch

erwachen. Wie ergreifend wird dann das allmähliche Hinschwinden der Mutter Jungs geschildert, zu welcher Fülle einfach rührender Scenen giebt ihr kurzes Liebes- und Eheleben Veranlassung. Und weiter: War denn seit Meier Helmbrecht und dem „Knan“ des Simplicissimus eine so individuelle Bauerngestalt gezeichnet worden wie der alte Eberhard Stilling, übertrifft er nicht, echt idealisiert, wie er ist, vielleicht alle Bauerngestalten unserer Litteratur? Dazu eine Menge anderer Individuen und Typen, Geistliche, Kaufleute, Handwerker — es giebt doch wohl kein zweites Werk dieser Zeit, das einen so reichen Blick ins Volksleben zu thun gestattete. Weiter dann noch die Kämpfe des Helden, die Darstellung seines ewigen Unglücks, aber auch seines inneren Wachsens! Von dem revolutionären Geiste des Sturmes und Dranges ist nicht allzuviel in Heinrich Stilling, obgleich gelegentlich Klopstocks Deutschheit gepriesen und von dem überschwenglichen Hunger, Menschen zu beglücken, geredet wird, aber die tiefe Empfindung, die große Sehnsucht der Zeit ist da; Naturgefühl und Liebe zum Volke, Verständnis für das Volk gelangen zu einfachem, ergreifendem Ausdruck.

„Anton Reiser“ ist weniger wahr und einfach, weniger poetisch, ich würde Hettners lobpreisende Worte nicht ohne weiteres unterschreiben. Wenn es heißt: „Das treffliche Buch ist von unvergänglicher Anziehungskraft durch die psychologische Tiefe und Poesie in der Darstellung der geheimsten Herzensregungen, durch die herzgewinnende Wahrheit und Frische in der Schilderung des deutschen Kleinlebens, durch den schwärmerischen idealen Zug, der selbst den schwersten Fehltritten und Irrungen entschuldigendes Verständnis und warme Teilnahme sichert“, so würde ich da die Worte „Poesie“, „Frische“, „ideal“ wegstreichen und ferner auch nicht zugeben, daß „überall der Zauber einer edlen und schönen Natur, wenn auch einer in sich unfertigen und unklaren“ sei: Moritz ist eine keineswegs glückliche, ziemlich komplizierte Natur, die an unsere im schlechten Sinne „modernen“ wenigstens von fern erinnert; es kann gar

kein Zweifel sein, daß, wie schon angeführt, die Eitelkeit das Hauptmotiv seines Lebens und Strebens ist, er will erst als Prediger und dann als Schauspieler glänzen, und er ist durchaus kein fleißiger und strebsamer Mensch wie Jung, sondern ein ziemlich problematischer Charakter, der öfter in Gefahr ist, völlig zu verkommen. Es wäre natürlich Thorheit, hier „richten" zu wollen, auch versöhnt Moritz wieder durch viele gute Eigenschaften, durch den Drang nach Wahrheit, durch eine bestimmte Harmlosigkeit und Weltfremdheit, die Jung-Stilling auch besitzt, durch tiefe und echte Empfindung endlich. Seine Schilderung des deutschen Kleinlebens gewinnt bei weitem nicht die Bestimmtheit, geschweige denn den Stimmungsreiz der Stillingschen, Moritz' Blick für die äußere Welt war nicht stark entwickelt, aber allerdings war er ein tief dringender Psychologe und giebt so eine Fülle von feinsten und wahrsten Zügen des Seelenlebens, auch rührende Situationen genug, aber kaum sehr deutliche Gesamtphysiognomien. Die Schwäche der modernen naturalistischen Kunst ist also schon bei ihm vorgebildet, und der Wirkung eines modernen naturalistischen Werkes möchte ich die seines Romanes auch am ersten vergleichen: Sie bedrückt, wie gesagt, zum Teil, ja, ich zweifle, ob ein neuestes Werk so starkes Grauen erweckt, wie „Anton Reiser" dort, wo die völlige Verlumpung des Helden auf der Schule infolge der ihm erwiesenen Verachtung geschildert wird. Als Zeitroman ist Moritz' Werk dann das völlige Seitenstück zu dem Jung-Stillings: Nicht die Volksempfindung, aber die litterarischen Stimmungen werden hier vorzüglich dargestellt (u. a. sind die Berichte über die damalige Schauspielkunst äußerst wichtig), und wenn Anton Reiser auch in Wirklichkeit kein stürmisches Originalgenie ist, die Krankheiten eines solchen macht er so ziemlich alle durch.

Jung-Stilling und Moritz haben dann noch eine Reihe anderer Werke geschrieben, in denen manche Verhältnisse und Stimmungen der Zeit noch weiter ausgemalt werden, aber gegen ihre beiden Hauptwerke haben sie doch nur eine geringe Bedeutung und sind verschollen.

Johann Wolfgang Goethe.

Das ist kein Deutscher, der für Goethe etwas anderes als Liebe hat; wenn bei irgend einem Dichter, so genügt auch die höchste Bewunderung nicht bei ihm, der mehr als jeder andere sich und sein Leben an sein Volk hingegeben hat, als der größte auch der wahrste, offenste und ehrlichste, ein Dichter, aber weder Rhetoriker noch Phantast, ein Kämpfer, aber kein Hasser, alles in allem nur ein Mensch, Gott sei Dank, ein Mensch gewesen ist. Ja, bei Goethe fühlt man sich zu Hause als Deutscher, ihn umgiebt die Atmosphäre der absoluten Wahrheit und zugleich der göttlichen Milde, in der uns im Grunde allein wohl wird; da ist man nicht versucht, eine Maske vorzubinden oder den Kothurn unterzuschnallen, vor ihm sind wir so groß oder so klein, so schön oder so häßlich, so gut oder so schlecht, wie uns die Natur geschaffen hat — was des Lebenden Auge, das vollbringt noch immer des Toten Geist: er zwingt zur Lauterkeit. Und weder stürmisch und hitzig, noch leidend und ängstlich, ruhig und vertrauensvoll giebt man sich an Goethe hin, er ist Freund, Bruder, Vater, in allen Stunden, guten wie bösen, hat er für uns das Wort, das Wahrheit und Leben ist, kein Heiland, Retter, Erlöser, wie es Künstler und Philosophen nach ihm haben sein wollen, aber ein Mensch, Gott sei Dank, ein Mensch. Ja, wir lieben Goethe, doch gemein machen wollen wir ihn uns nicht, wir wissen, daß er tausendmal größer und besser ist als wir, nur dann jedem von uns nahe, wenn wir mit jener höchsten Achtung vor dem Menschenbild, jener reinen Sehnsucht im Herzen, kommen, die unser bestes Teil ist und auch den Geringsten unter uns bisweilen über sich selbst erhebt. Er, der Mann, der das schöne Wort von der niedrigsten Menschenklasse gesprochen hat, die vor Gott die höchste ist, nimmt uns alle an, wir lernen bei ihm zu sagen, was wir leiden, lernen bei ihm, in seiner reichen Welt das Schöne zu erkennen und zu empfinden, das Urphänomen, „das zwar nie selber zur Erscheinung kommt, dessen Abglanz aber in tausend verschiedenen Äußerungen des schaffenden Geistes sichtbar wird

und so mannigfaltig und so verschiedenartig ist als die Natur selber", lernen leben.

Man hat gesagt, daß nicht Goethes, des „Götterlieblings", sondern Schillers, des emporringenden, ja, sich emporquälenden Sohnes des Volkes, Entwicklung die deutsche Normalentwicklung sei, und sicherlich, wenn man das äußere Los ins Auge faßt, das das deutsche Volk seinen Genies und Talenten zu bereiten pflegt, so ist etwas Wahres daran. Aber mag Goethe auch Not und Sorge nicht kennen gelernt haben, leicht ist ihm sein Leben darum doch nicht geworden, und er hat sich's nicht leicht gemacht. Seine Kindheit war im Ganzen glücklich, gewiß, aber neben der Frohnatur der Mutter steht doch auch da schon die mürrische Strenge des Vaters, und früh, sehr früh nimmt der glückselige Zustand der Unschuld ein Ende, thut sich des Lebens Wirrnis auf. Der Leipziger Studienaufenthalt Goethes schließt, sei nun die Schuld des jungen Dichters groß oder klein, geradezu mit einem Zusammenbruch — wer von uns, der auch jung gewesen und auch geirrt und gefehlt, vermöchte nicht das Grauen der Heimkehr nachzuempfinden und die Qualen des für gescheitert gehaltenen und sich zunächst so fühlenden? Dann neues Aufleben in Straßburg, neuer und mächtiger geistiger Aufschwung, neue Liebe, neues Leid — ja, Friederike Brion steht für uns anklagend an Goethes Lebenswege, aber sie hat verziehen und er hat gebüßt: wer will richten? Der Sturm und Drang ergreift den Frankfurter „Doktor" und durch ihn Deutschland, lauter Jubel umhallt ihn, und der Ruhm wirft ihm die vollsten Kränze zu, aber wieder und immer wieder muß er verzichten, auf Lotte Buff, die gebunden ist, auf Lilli Schönemann, die er doch wohl am meisten geliebt. Er kommt nach Weimar:

„Mit einem schwarzen Augenpaar,
Zaubernden Augen voll Götterblicken,
Gleich mächtig zu töten und zu entzücken,
So trat er unter uns, herrlich und hehr,
Ein echter Geisterkönig, daher!
Und niemand fragte, wer ist denn der?
Wir fühlten beim ersten Blick, 's war er!

Wir fühlten's mit allen unsern Sinnen,
Durch alle unsre Adern rinnen.
So hat sich nie in Gottes Welt
Ein Menschensohn uns dargestellt,
Der alle Güte und alle Gewalt
Der Menschheit so in sich vereinigt!
So feines Gold, ganz innerer Gehalt,
Von fremden Schlacken so ganz gereinigt!
Der unzerdrückt von ihrer Last
So mächtig alle Natur umfaßt,
So tief in jedes Wesen sich gräbt
Und doch so innig im Ganzen lebt!"

Das war der Anfang. Aber der Fortgang? Neue Kämpfe, die freilich durch Karl Augusts Liebe und Treue Siege wurden, und schwere Arbeit, dazu ein Herzensverhältnis, das den Dichter zwar beglückte und läuterte, dann aber auch mehr und mehr bedrückend wurde, denn es widersprach zuletzt seinem Bedürfnis der Wahrheit und Offenheit. Die Flucht nach Italien gab Erleichterung und führte Goethe zur Poesie zurück, gab ihm die größten Natur- und Kunstgenüsse seines Lebens und einen Schatz unvergänglicher holder Erinnerung, aber nach der Heimkehr kamen dafür auch die traurigen Jahre, die Jahre des mangelnden Erfolges und der gesellschaftlichen Verketzerung. Da schreibt ein Schiller über Goethe: „Er fängt an, alt zu werden und die so oft von ihm gelästerte Weiberliebe scheint sich an ihm rächen zu wollen. Er wird, wie ich fürchte, eine Thorheit begehen und das gewöhnliche Schicksal eines alten Hagestolzen haben. Sein Mädchen ist eine Mamsell Vulpius, die ein Kind von ihm hat und sich nun in seinem Hause fast so gut als etabliert hat. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er sie in wenigen Jahren heiratet. Sein Kind soll er sehr lieb haben, und er wird sich bereden, daß, wenn er das Mädchen heiratet, es dem Kinde zu Liebe geschehe, und daß dies wenigstens das Lächerliche dabei vermindern könnte." Goethe aber verfaßt ein Epigramm:

„Wundern kann es mich nicht, daß Menschen die Hunde so lieben;
Denn ein erbärmlicher Schuft ist, wie der Mensch, so der Hund."

Nun, Arbeit, unermüdliche Arbeit half dem Dichter über alles hinweg, und es ging glücklicherweise wieder aufwärts: Er fand Schiller und eine zweite Jugend, er gewann mit dem „Faust“ für immer seine Nation. Aber auch sein langes glückliches Alter ist nicht ohne schwere Schicksalsschläge geblieben: Seine Frau, die er, und mit Recht, liebte, hat er verhältnismäßig früh verloren und den einzigen Sohn sich selbst zu Grunde richten sehen, einsamer und einsamer ist es um ihn geworden. Gut und liebenswert ist er immer geblieben, die haben ihn nie verstanden, die von seinem „Egoismus“ reden, auch in der alten, steifen Excellenz lebte noch ein junges, warmes Herz, ja, ein Kindersinn, der oft wahrhaft rührend hervorbricht. Bis dann nach einem unvergleichlich reichen Leben, nach treuer Arbeit bis fast zum letzten Augenblick die Scheidestunde kam: „Am andern Morgen nach Goethes Tode,“ schreibt Eckermann, „ergriff mich eine tiefe Sehnsucht, seine irdische Hülle noch einmal zu sehen. Sein treuer Diener Friedrich schloß mir das Zimmer auf, wo man ihn hingelegt hatte. Auf dem Rücken ausgestreckt, ruhte er wie ein Schlafender; tiefer Friede und Festigkeit walteten auf den Zügen seines erhaben-edeln Gesichts. Die mächtige Stirn schien noch Gedanken zu hegen. Ich hatte das Verlangen nach einer Locke von seinen Haaren, doch die Ehrfurcht verhinderte mich, sie ihm abzuschneiden. Der Körper lag nackend in ein weißes Betttuch gehüllt, große Eisstücke hatte man in einiger Nähe umhergestellt, um ihn frisch zu erhalten so lange als möglich. Friedrich schlug das Tuch auseinander, und ich erstaunte über die göttliche Pracht dieser Glieder. Die Brust überaus mächtig, breit und gewölbt; Arme und Schenkel voll und sanft muskulös; die Füße zierlich und von der reinsten Form, und nirgends am ganzen Körper eine Spur von Fettigkeit oder Abmagerung und Verfall. Ein vollkommener Mensch lag in großer Schönheit vor mir, und das Entzücken, das ich darüber empfand, ließ mich auf Augenblicke vergessen, daß der unsterbliche Geist eine solche Hülle verlassen. Ich legte meine Hand auf sein Herz — es war überall eine tiefe Stille —

und ich wendete mich abwärts, um meinen verhaltenen Thränen freien Lauf zu lassen." Wer wird diese Schilderung je ohne tiefe Erschütterung lesen können? Zum Schluß die Fürstengruft. Die ist freilich nicht normal in Deutschland, aber an Goethes Seite ruht Schiller.

Doch wir müssen den Dichter Goethe suchen. Schon in unserer Einleitung ward Goethe als der echte deutsche Dichter hingestellt, in dem die Gegensätze friedlich vereinigt sind, die düstere Welt des Nordens mit der heiteren des Südens, und zwar durch die Sehnsucht nach der Schönheit, die in diesem immerhin noch nordischen Dichter stärker und mächtiger war als in irgend einem andern. Auch innerhalb der deutschen Welt bedeutet Goethe die Vereinigung der Gegensätze; denn nicht reiner Franke, entschiedener Süddeutscher war er, wie man neuerdings wieder behauptet hat, sondern es lag dank seiner Abstammung von dem Schmied zu Artern, einer Gegend, in der sich niedersächsisches und thüringisches Blut gemischt hat, auch etwas Norddeutsches in seinem Wesen, das in seiner Lebensführung wie in seinen Werken genugsam hervortritt. Nicht „abstrakter" Deutscher, aber die glücklichste Verbindung der besten Eigenschaften der verschiedenen deutschen Stämme ist Goethe, also doch ein Normal- oder Idealdeutscher, den großen Einseitigkeiten Luther und Bismarck an geistiger Weite, Beweglichkeit der Phantasie, Feinheit des Empfindens überlegen, freilich nicht an Kraft und Willen. Aber dafür ist er eben auch Dichter, Künstler — man wird ja wohl allmählich begreifen, daß jedes Genie sein Specifisches hat, daß nicht der Dichter unsere Schlachten schlagen und der Staatsmann unsere Dramen schaffen kann, daß aber Dramen so gut Thaten sind wie Schlachten, und daß die nationale Bedeutung nicht von der Art der Kraftbethätigung abhängt. Goethe ist trotz seines Kosmopolitismus (der übrigens nicht viel mehr als Gerechtigkeitsgefühl den fremden Nationen gegenüber war), trotz seiner Verehrung der Antike und des klassicistischen Stils seiner mittleren Periode durchaus nationaler Dichter, ist es in höherem Grade als Schiller, den man sonst

gewöhnlich als solchen preist; denn Geist und Gehalt seiner Poesie sind durchaus deutsch, unmittelbar aus deutschem Wesen geboren, nicht wie die Schillersche Dichtung eine Art Ergänzung dazu. Ich brauche hier nur auf jene schon citierte Ausführung Mercks (Seite 367) zurückzugreifen, um genauer darzuthun, was ich meine: Für den deutschen Dichter ist das innige Gefühl charakteristisch, womit er die ganze, auch die gemeinste ihn umgebende Natur umfaßt, und weiter die Darstellung von dem festen Punkt in der Natur aus, also die (im weiteren Sinne) realistische. Das Pathos mangelt uns nicht, aber es bleibt sozusagen immanent, reine Rhetorik, und sei sie noch so schwungvoll, und reine Form, und sei sie noch so entzückend, lehnen wir im Ganzen ab. Nach der letzteren hat Goethe gestrebt, aber dennoch hat selbst seine „Natürliche Tochter" noch den festen Punkt in der Natur (den beispielsweise Schillers „Braut von Messina" kaum hat), und in der Totalität bedeuten die Experimente Goethes sehr wenig gegen die Werke, die aus seinem Leben erwachsen, nach eigenem Geständnis Gelegenheitsdichtungen, große Bekenntnisse sind. Goethe ist, das Schlagwort darf doch nicht fehlen, eben Realist, man könnte auch sagen, er ist wirklicher Gestalter; denn idealistische Dichtung geht, stamme sie nun von Klopstock oder Schiller, zuletzt auf einen Mangel der Gestaltungskraft zurück, oder sie ist, wie bei den Romanen, Konvention. Das ist wenigstens unsere deutsche Anschauung. — Daß nun Goethe unter den großen deutschen Dichtern der Weltpoet ist (und nicht etwa Schiller), steht zu diesen unseren Ausführungen keineswegs in Widerspruch: Nur das wird Weltlitteratur, was voller Ausdruck einer Volksseele ist, das Nationalste, das eben nur in dem größten Dichter zum vollen Leben erwacht, niemals das Internationale, das, was, ausgeprägten Zeitcharakter tragend, zur Not bei jeder Nation entstanden sein könnte. Man vergleiche nur die Hauptwerke der verschiedenen Litteraturen: Was ist englischer als „Hamlet" und „Lear", was spanischer als der „Don Quixote", was französischer als der „Tartüffe"? So ist auch nichts deutscher als „Werther" und „Faust", die

beiden Werke Goethes, die sich jede Kulturnation aneignen muß. Ganz gewiß ragt das große dichterische Individuum über das, was man nationale Schranken nennt, hinaus, es kann alles Menschliche verstehen, aber das führt nicht zu einer Aufhebung, sondern zu einer Verstärkung des nationalen Gehalts. Um es mit einem Bilde zu sagen: Der Quell fließt zwar klarer und reiner, aber auch um so mächtiger. Es giebt zwar auch eine beschränkt-nationale Poesie, die sich zur nationalen Weltlitteratur etwa verhält wie Stammes- und Lokal- zu wahrer Nationaldichtung, und es giebt weiter eine patriotische Dichtung, die bewußt nationalen Charakter anstrebt — alle beide sind aber, obgleich sie eine Zeit lang oft nationaler scheinen, im Kern niemals so kräftig national wie die nationale Weltlitteratur. Selbstverständlich, was seine Krone am höchsten zum Himmel erhebt, wurzelt auch am tiefsten in der Erde. So viel ist richtig: Es fehlt uns bei Goethe ein unmittelbarer Preis deutschen Wesens, wie ihn eine Nation wohl auch von ihrem größten Dichter verlangen mag, und wie er dann auf Jahrhunderte hinaus alle Herzen stolz erbeben läßt. Aber die Zeit war nicht danach, und der Charakter der Goethischen Poesie ist darum nicht minder urdeutsch, weil der Stolz auf das Deutschtum in ihr keinen Ausdruck gefunden.

Man kann die Werke Goethes für die Betrachtung in vier Gruppen einteilen, von denen jede wieder vier Werke enthält — die unbedeutenderen und unvollendeten Werke bleiben dabei aus dem Spiel. Die erste Gruppe wird von der Lyrik (oder allgemeiner, den Gedichten), dem „Götz", „Werther" und „Faust" gebildet und ist die weitaus bedeutendste. In die zweite Gruppe stellen wir „Clavigo", „Stella", „Die Geschwister" und „Egmont", in die dritte „Iphigenie", „Tasso", „Hermann und Dorothea" und „Die natürliche Tochter". So bleiben für die vierte Gruppe „Wilhelm Meister", „Die Wahlverwandtschaften", die Novellen und die biographischen Schriften, vor allen „Wahrheit und Dichtung". — Über Goethes Lyrik auf beschränktem Raume etwas Erschöpfendes zu sagen ist natürlich unmöglich. Daß

Goethe der größte deutsche Lyriker überhaupt ist, wagt heute niemand zu bestreiten, aber es hat bisher, soviel ich wenigstens weiß, auch noch niemand die gründliche Untersuchung Goethischer Lyrik unternommen, die ihr Specifisches leuchtend und klar an den Tag stellte. So müssen wir uns immer noch auf allgemeine Feststellungen beschränken. „Die Lyrik," sagt ein bekannter Ästhetiker, „ist noch weit mehr als Drama und Epos Nationalausdruck eines Volkes, und ein Dichter, der nicht harmonisch in dieser allgemeinen Volkspoesie aufgeht, hat geringen Wert, er mag so viel Ideen- und Phantasieschätze aufhäufen und so viel momentanen Enthusiasmus erregen, als er immer will." Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß Goethes Lyrik am reinsten und harmonischsten in der allgemeinen deutschen Volkspoesie aufgeht, der treueste Nationalausdruck unseres Volkes ist, und zwar, kann man noch bestimmter sagen, steckt in seinen Jugendliedern die unvergängliche Jugend des deutschen Volkes selbst, nun nicht mehr schüchtern sich hervorwagend, wie etwa bei Hölty, sondern bereits zum vollen und kräftigen Gefühl ihrerselbst gediehen, gesund und munter, frisch und keck, natur-, lebens- und auch tiefer Ahnung voll. Doch ist dem Dichter der Liedergeist ja auch später treu geblieben, und seine Gesamtlyrik erscheint daher geradezu allseitig. Man darf ruhig sagen: Vom Beginn unserer neuern dichterischen Entwicklung bis auf diesen Tag ist in Deutschland kein lyrischer Ton angeschlagen worden, der nicht irgendwie auch bei Goethe klänge; Günther und Hagedorn leben mit ihrem Besten so gut bei ihm weiter wie die neuesten Hymniker, Nietzsche und die Seinen, schon bei ihm vorgebildet sind. Und ich glaube, daß es nicht bei diesen zweihundert Jahren „Präsenz" bleiben, daß noch ein drittes hinzukommen wird. Der Charakter der Goethischen Lyrik entspricht natürlich genau dem Gesamtcharakter seiner Poesie. Auch hier ist der feste Punkt in der Natur, von dem Merck redet — Hebbel drückt das, wahrscheinlich ohne Mercks Ausspruch zu kennen, folgendermaßen aus: „Bei Goethe leuchtet es auf den ersten Blick ein, daß alle Gedichte Perspektiven mit unendlichen

Spiegelungen eröffnen und sich nur darum so eng an die von ihm nicht ohne Grund hochgepriesene Gelegenheit anschließen, weil er den Standpunkt möglichst scharf fixieren muß." Überall also Generalisierung des subjektiven Gefühls, aber nicht mehr, wie bei Klopstock, durch verschwimmende Allgemeinstimmung, sondern durch die Wirklichkeit adelnde plastische Kraft. Es sind bei Goethe so ziemlich alle Gattungen der Lyrik vertreten, Lied, Hymne, Ballade, die reinsten und deutschesten, vor allem in den wunderbarsten Stücken. Einzelnes herauszuheben hat fast keinen Zweck, aber das „Haidenröslein" und die Sesenheimer Erotik, die Nachtlieder und „An den Mond", von den Hymnen „Prometheus" und „Ganymed", von den Balladen „Der König in Thule", „Der Erlkönig", „Der Fischer", endlich die Stücke aus „Wilhelm Meister" mögen hier doch durch bloße Nennung die Erinnerung an den Zauber der Goethischen Lyrik wachrufen. Was steckt dann noch in den „Geselligen Liedern", in den „Sonetten", in den „Vermischten Gedichten", selbst in der „Epigrammatisch" überschriebenen Abteilung! Die „Römischen Elegieen" sind für den, der rein genießen kann, wahrhaft antik, will sagen, sie bedeuten eine vollkommene Bezwingung des Stoffs durch die Form, und aus den Abteilungen „Antiker Form sich nähernd" und „Kunst" stellt sich ihnen manches ebenbürtig an die Seite. Manche der größeren Dichtungen wie die „Zueignung", „Auf Miedings Tod", „Ilmenau" wurden schon in der Übersicht hervorgehoben; hier sei nur noch das Fragment des „Ewigen Juden" erwähnt. Je älter Goethe wurde, um so mehr trat selbstverständlich ein lehrhafter Zug bei ihm hervor, und seine Form ward immer gezwungener — aber welch eine Fülle des mächtig Gehaltvollen selbst noch im „Divan"! Als Spruchdichter gehört Goethe ohne Zweifel unter die größten des deutschen Volkes, ja, er ist der einzige Moderne, aus dessen Werken man etwas der „Bescheidenheit" Freidanks oder Logau Gleichwertiges zusammenstellen könnte — Friedrich Rückert, der Spruchselige, bleibt an Gehalt ohne Zweifel hinter ihm zurück.

Den „Götz von Berlichingen“ halte ich für das deutscheste Werk Goethes. Ich besinne mich vergebens auf eine andere deutsche Dichtung, in der so viel ausgeprägt deutscher Geist, so schlichte deutsche Kraft und so reiches deutsches Gemüt enthalten wäre. Mag das Drama als solches eine Nachahmung Shakespeares sein und an Bühnenwert tief unter den Werken Schillers stehen — es hat übrigens doch Form und ist wohl das beste deutsche Lesedrama —, wo wäre bei Schiller die „Deutschheit“ des „Götz“? Und sie ist auch nicht bei Kleist, obschon dessen „Käthchen“ dem Goethischen Jugendwerke in dieser Hinsicht noch am nächsten kommt, sie ist nicht bei Grillparzer und bei Hebbel, so sicher „Genoveva“, „Agnes Bernauer“ und die „Nibelungen“ nationale Werke, freilich ausgeprägt norddeutscher Art, sind. Was verschlägt es der wunderbaren Erfassung deutschen Grundwesens gegenüber, daß die Auffassung des Stoffes „ungeschichtlich“ ist? Jawohl, Hettner hat recht, das entartete Feudalwesen mußte zu Grunde gehen, Fürstentum und Bürgertum waren die zukunftverheißenden Mächte der Zeit. Aber Goethe hatte auch recht: Deutsche ritterliche Kraft und Biederkeit sind menschlich zehnmal wertvoller als Fürstenschlauheit und Bürgerpfiffigkeit, und es ist und bleibt uns Deutschen tiefstes Herzensbedürfnis, gehörig dreinzuschlagen, wenn uns gemeine List einfangen will. Mit dem Schwerte braucht es ja nicht gerade zu sein. Weil Götz, der Goethische, Fleisch von unserem Fleisch und Blut von unserem Blute ist, darum halten wir ihn hoch, und man täuscht sich sehr, wenn man glaubt, daß wir ihn uns durch irgend einen der radikalen Volksführer des Bauernkrieges ersetzen lassen werden. — Auch Werther ist Fleisch von unserem Fleisch und Geist von unserem Geist. Unsere Weisen freilich haben dekretiert, daß er eine bloße Zeitkrankheitsgeschichte sei, aber das wußte schon der alte Herr selber besser. „Die vielbesprochene Wertherzeit,“ meinte er, „gehört .... nicht dem Gange der Weltkultur an, sondern dem Lebensgange jedes einzelnen, der mit angebornem freien Naturſinn sich in die beschränkenden Formen einer veralteten Welt finden und schicken

lernen soll. Gehindertes Glück, gehemmte Thätigkeit, unbefriedigte Wünsche sind nicht Gebrechen einer besonderen Zeit, sondern jedes einzelnen Menschen, und es müßte schlimm sein, wenn nicht jeder einmal in seinem Leben eine Epoche haben sollte, wo ihm der ‚Werther' käme, als wäre er bloß für ihn geschrieben." Die unausrottbare Sehnsucht des Kulturmenschen nach der Natur und das Mißverhältnis des tieffühlenden, leidenschaftlichen Menschen zur ihn umgebenden Welt also stellt der Roman in ewig typischer Form dar, und zumal die deutsche Jugend, deren Züge Werther, mag er individuell immerhin eine problematische Natur sein, unverkennbar trägt, wird ihn immer nachfühlen können. Freilich muß er überwunden werden, aber die nüchternen Reden des Alters von Krankhaftigkeit u. s. w. helfen dabei nicht. Für unsere deutsche Litteratur bedeutet das Jugendwerk Goethes immer noch den besten Roman, obwohl man neuerdings die erstaunliche Entdeckung gemacht hat, daß der wirkliche Werther seine Briefe nicht hätte schreiben können, also Goethe gewissermaßen einer künstlerischen Unwahrheit zeiht. Sie kennen eben nur l'homme machine.

Den ersten Teil des „Faust" als ein Jugendwerk Goethes zu betrachten ist seit der Auffindung des „Urfaust" mehr und mehr Regel geworden. Wir wollen aber doch die Thätigkeit des Mannes Goethe an diesem seinem Lebenswerk nicht unterschätzen. Und wenn nur die Umsetzung der Kerkerscene in Verse in späterer Zeit erfolgt wäre, so würde der „Faust" ein Zeugnis der reifen Künstlerschaft Goethes sein; in der That verdankt man ja aber die Vollendung des gesamten künstlerischen Baues dem Manne Goethe. Näher eingehen auf den Unterschied des „Urfaust" und der vollendeten Dichtung wollen wir hier nicht; das große Publikum geht unseres Erachtens der „Urfaust" ganz und garnichts an, es hat sich nach wie vor an die Tragödie zu halten. Ebensowenig wie eine Entstehungsgeschichte der großen Dichtung soll hier eine Erläuterung derselben geboten werden: Es ist immer bedenklich, wenn man sich bei einem solchen Werke an den roten Faden einer Idee klammert, da doch die tiefste

Wirkung aus der Fülle des Lebens kommt. Hebbel, doch gewiß einer der kompetenteſten Beurteiler alles Dramatiſchen, hat über dieſe Dinge einmal das Folgende geſchrieben: „Was iſt es nun wohl, was uns alle ohne Unterſchied ſo allgewaltig an den Fauſt feſſelt? Wahrlich nicht das, was die Herren Kommentatoren ſeinen philoſophiſchen Gehalt nennen! Das meiſte von dem, was ſie im Fauſt zu entdecken glaubten, iſt allerdings, wenn auch nicht in ſo elementariſch roher Geſtalt, wie ſie meinen, im Fauſt zu finden, aber es macht den Fauſt ſo wenig aus, wie das abgezapfte Blut den Menſchen, in deſſen Adern es rollt, oder wie der zerſetzte Blutkuchen das Blut . . . Auch der Prozeß, als ſolcher, den wir das Individuum Fauſt durchmachen ſehen, iſt es nicht; es ſteht den meiſten viel zu fern, als daß ſie warmen Anteil daran nehmen könnten, das Gedicht hat aber ebenſogroßen Reiz für die Maſſen wie für die gebildeten Klaſſen. Es iſt ganz einfach, ſo ſimpel das klingen mag, die unvergleichliche, wahrhaft einzige Darſtellung des Mittelalters, die jedermann, auf jedem Standpunkt hinreißt, es iſt der Blick in dieſen Grauen und Entſetzen erregenden limbus patrum, in dem die Welt einmal ſteckte, und an den ſie ſich noch mit ſo manchem Faden geknüpft fühlt; es iſt die wunderbare Farbenpracht, in welcher alle Geſtalten desſelben auftauchen. Aus ihren Gräbern hat er ſie hervorgerufen, der große Meiſter, und ſie ſind gekommen, als ob ſie unmittelbar in den Himmel eingehen ſollten, von dem ſie auf ihrem Leichenkiſſen träumten, oder in die Hölle, vor der ſie zitterten. Kein Stäubchen iſt dieſem Gretchen, das ſo lange ſchlief, im Haar ſitzen geblieben, alle Sargſpäne hat das Kind abgeſchüttelt, und es ſieht ſich nach einer Roſenknoſpe um, weil es eine an die Bruſt ſtecken möchte. Und neben ihr dieſer grübelnde deutſche Doktor in ſeinem ſchwarzen Talar, der das ſchmale Fundament zu ſeinen Füßen, das uns alle trägt, ſo lange betrachtet hat, bis er zu ſchwindeln anfing, und den Teufel auf einmal außer ſich zu erblicken glaubte. Dieſe Friſche iſt's, die uns bezaubert, und freilich kommt wohl auch in dem letzten der Zuſchauer und Leſer die

dumpfe Ahnung hinzu, daß Faust der Erste war, der dem Limbus, in dem alles Lebendige erstickte, den Rücken zuwandte, und daß er nur darum mit dem alten Gesetz brach, weil er ein neues entdeckt hatte, das er selbst verkündigen sollte." So erläutert ein Dichter den andern, das ist Anschauung. Ich würde nun freilich statt Mittelalter, wie Hebbel, Reformationszeitalter sagen und das Menschliche stärker durch das Historische hindurchblicken lassen. Denn ohne Zweifel ist das Faust-Problem ein ewiges, auch durch die Ueberwindung des Mittelalters nicht aus der Welt geschafft, und selbst der geringste im Volke hat Faustische Anwandlungen, was ja die ungeheure Volkstümlichkeit dieser Gestalt durch all die Jahrhunderte hindurch hinlänglich beweist. Auf eine Formulierung des Problems lasse ich mich weiter nicht ein: Es ist klar, daß Faust, der Goethische zumal, nicht bloß alles wissen, sondern auch alles erleben, den ganzen Gehalt der Menschheit ausschöpfen will, und daß der Dichter das Leben mehr und mehr nicht in den Genuß, sondern in die That setzt, bis zuletzt (im zweiten Teil) sogar die produktive Arbeit auf beschränktem Raume als das einzig mögliche Ideal erscheint. Da spielt denn nun freilich die Persönlichkeit und Weltanschauung Goethes selber immer mehr in das Gedicht hinein, auch diese Weltdichtung wird zuletzt eine große Konfession, und für die Gebildeten erwächst natürlich ein neuer Reiz daraus, die wechselreichen Spiegelungen des universalen Dichtergeistes zu beobachten, der zugleich Faust und Mephistopheles sein kann. Dennoch, da hat Hebbel recht, der subjektive Reiz überwältigt den objektiven nicht, am tiefsten ergreift uns doch zuletzt die Gretchentragödie, und immer und immer wieder kehren wir zur Kerkerscene zurück, die, und wohl nicht bloß für mich, der Gipfel aller Kunst ist. Auf einen solchen Schluß mußte jede Fortsetzung matt wirken, und das erklärt wohl zum Teil, weshalb der zweite Teil des „Faust", den der Dichter sicherlich mit weit geringer gewordener Gestaltungskraft unternahm, so viele berufene Beurteiler höchst unbefriedigt gelassen, ja geärgert hat. Wir haben neuerdings Jakob Burckhardts Urteil über ihn

kennen gelernt, und können uns diesem wohl anschließen: „Der zweite Teil hat mich nie anders als angenehm-fabelhaft berührt. Der spekulative Gedanke ist mir dunkel geblieben. Das Mythische ist mit einer gewissen großartigen Anmut behandelt, als sähe man Raffael die Geschichte der Psyche malen. Was aber total über meinen Verstand geht, ist die sittliche Abrechnung, die zuletzt mit Faust gehalten wird. Wer so lange mit Allegorien verkehrt hat, wie er, der wird am Ende notwendig selber allegorisch und kann nicht mehr als menschliches Individuum interessieren. In dem ganzen zweiten Teile sind aber eine Menge von sublimen Sachen zerstreut, und das Heraufbannen der Helena hat in der ganzen Poesie aller Zeiten wenig seines Gleichen." Das mag uns genügen. Mit einem andern Wort Burckhardts wollen wir denn auch vom „Faust" scheiden: „Faust ist ein echter und gerechter Mythus, d. h. ein großes urtümliches Bild, in welchem jeder sein Wesen und sein Schicksal auf seine Weise wieder zu ahnen hat." Jawohl, und besonders, wenn er ein germanischer Mensch ist.

Unter den Werken der zweiten Gruppe ist der „Clavigo" das erste. Er ist bekanntlich nach den Memoiren Beaumarchais' geschaffen, bedeutet aber künstlerisch die Selbständigmachung der Weislingen-Episode aus dem „Götz". Es ist eine oft beobachtete Thatsache, daß Dichter von gewissen Gestalten und Problemen früherer Werke nicht loskommen können; gewöhnlich mißlingen dann aber die neuen Produkte, in denen sie sie „abthun" wollen. Auch der „Clavigo" ist kein hervorragendes Werk, aber er hat Bühnenwert, und Hettner mag recht haben, daß hier zuerst in einem deutschen Drama der Begriff der tragischen Schuld und deren notwendige Ableitung aus dem Charakter des Helden durchgeführt ist. — Wie der „Clavigo" eine Episode des „Götz", setzt „Stella", das „Schauspiel für Liebende", das Werther-Problem fort; sehen wir in dem Roman eine Frau zwischen zwei Männern, so hier einen Mann zwischen zwei Frauen, und der Dichter ist kühn genug, die Doppelehe als natürlichen Abschluß hinzustellen. In einer Umarbeitung hat

er dem Stück dann doch einen tragischen Ausgang gegeben. Ich möchte zugeben, daß hier ein wirklich tragisches Problem vorliegt, aber der Held Fernando ist leider zu unbedeutend, als daß es sich mit voller Gewalt entwickeln könnte. — Einen durchaus reinen Eindruck hinterläßt das kleine Stück „Die Geschwister", obschon es am Bedenklichen vorbeistreift: Der ernste Charakter Wilhelms, die bezaubernde Unschuld Mariannens halten aber jede Befürchtung fern. — „Egmont" zählt zu den Hauptwerken Goethes. Er ist ungeschichtlich wie der „Götz", aber auch deutsch wie der „Götz", deutsch vor allem in dem Charakter seines Helden, der, eine Siegfried-Natur mit unendlicher Lebensfreudigkeit, welscher Arglist unterliegt, deutsch in der Darstellung der Liebe Klärchens, was auch die Prüderie dagegen sagen mag, deutsch in dem Charakter seiner Volksscenen, die so ziemlich alles, was wir in dieser Art sonst besitzen, hinter sich lassen. Als Drama hat der „Egmont" sicherlich seine großen Schwächen, aber von jeder Einzelscene geht die stärkste Wirkung aus, und deshalb hält sich das Stück auch immer noch auf der Bühne.

Und dann beginnt die Reihe der Werke Goethes, die nicht mehr „diesseits von Weimar" liegen, der klassicistischen. Auch sie entbehren gewiß nicht des tieferen Lebens; nur der Oberflächliche sieht in der „Iphigenie" und dem „Tasso" weiter nichts als die marmornen Quadern und nicht das rote Blut, das durchschimmert. Grund- und Einzelstimmung der beiden Werke sind sicherlich echt, und wenn der Deutsche auch nicht in dem heiligen Hain an des Pontus Euxinus Strand und in den Gärten von Belriguardo wohnen kann, besuchen darf er sie doch, und ein Hauch ihrer Schönheit wird seine Seele berühren. Es ist eine tragische Schönheit oder doch eine Schönheit der Resignation, und vielleicht trägt gerade die wunderbare Form dazu bei, so viel sie zunächst mildert, den schmerzlichen Eindruck auf die Dauer zu verstärken, wenigstens würde mir ein realistischer Tasso wahrscheinlich erträglicher sein. Wir sollen dankbar sein, daß wir auch solche Gebilde in dem

Schatzhause unserer Dichtung besitzen; wenn selbst ein so ausgesprochen nordischer Dichter wie Friedrich Hebbel in seinem „Gyges und sein Ring“ zu einem verwandten Stil gelangt, so muß doch eine Sehnsucht der deutschen Seele nach dem durch Schönheit gemilderten Weh, das keinen Stachel läßt, aber darum nicht weniger tief haftet, vorhanden sein. — Eins dieser klassicistischen Werke, „Hermann und Dorothea“, ist sogar völlig deutsch, trotz seiner Hexameter, ein Beweis, daß die Sonne Homers doch auch uns leuchtet. Wenn ein episches Werk unserer Litteratur, so hat dieses bei leuchtender Bilderpracht volles episches Behagen, wie wir es lieben, und es ist sicher kein Zufall, daß der größte Idylliker niedersächsischen Stammes, Klaus Groth, trotz seines Dialektes auf den Stil von „Hermann und Dorothea“ zurückgegriffen hat. Ich bin im allgemeinen kein Freund fremder Formen, aber Hexameter und Distichon brauchen wir, es giebt Stoffe, Empfindungen und Gedanken, die sie für unser Gefühl fordern. Zu diesen Stoffen gehörte auch der von „Hermann und Dorothea“ — das Kleinstadt-Idyll — und der Geist weiser Betrachtung, der über ihm schwebt, käme ohne den eingebürgerten fremden Vers nicht heraus. — Manches aus der klassicistischen Periode Goethes ist nun zwar veraltet oder vielleicht von vornherein nicht recht lebendig geworden, aber selbst in dem Mißlungenen bricht die echte Kunst, die tiefe Empfindung des Dichters oft genug durch.

„Sie ist dahin für alle, sie entschwindet
Ins Reich der Asche, jeder kehrt schnell
Den Blick zum Leben und vergißt im Taumel
Der treibenden Begierden, daß auch sie
Im Reiche der Lebendigen gewandelt.“ —

Das sind Verse aus der „Natürlichen Tochter“, die gewiß ein Experiment ist, aber sicher ein ebenso berechtigtes, wie so manche naturalistisch-impressionistische Dramen unserer Zeit. Denn wenn der Dichter das Recht hat, ein Drama aus lauter unmittelbar der Wirklichkeit abgelauschten Zügen zusammenzusetzen, weshalb sollte er da nicht auch einmal alles Zufällige

und Wandelbare wegzuschaffen und zum Typischen und anscheinend Ewigdauernden zu gelangen versuchen dürfen?

Der Roman kann seiner innersten Natur nach garnicht klassicistisch oder, allgemein gesprochen, in einem „abgeleiteten" Stile sein, er erwächst stets unmittelbar aus Zeit und Leben und nimmt aus ihnen stets Elemente auf, die niemals in reine Form zu verwandeln sind. So gehören denn Goethes beide großen späteren Romane, „Wilhelm Meisters Lehrjahre" und „Die Wahlverwandtschaften" nicht zu den Werken, die uns heute ihres Stils wegen fremd und veraltet erscheinen. Mit dem „Werther" sind sie freilich alle beide nicht vergleichbar, sie sind lange nicht in dem Maße Poesie wie dieser, aber wenn wir sie mit der übrigen deutschen Romanlitteratur zusammenstellen, so behaupten sie unbedingt ihren ersten Rang. „Wilhelm Meister" ist Entwicklungsroman, er stellt nach Hebbels etwas scharfem Ausdruck dar, „wie das Nichts, von allem menschlichen Beiwesen unterstützt, Form und Gehalt gewinnt", stellt eine wesentlich-ästhetische Erziehung dar, und in sofern ist er auch Zeitroman, weil die ästhetische Erziehung eben nur im klassischen Zeitalter möglich war. Wir bewundern heute vor allem die plastische Kraft des Romans, die ganz wunderbare Situationen zu wege gebracht hat, und dann die trotz einiger „Verzahnungen" großartige Komposition, wir lieben einige poesievolle Gestalten des Werkes, vor allem Mignon, und bedauern, daß doch gewisse Zeitelemente, vor allem die Geheimbundspielerei, einmal das Interesse an dem Werke aufheben werden. Heute ist es noch nicht der Fall, der „Meister" kann es noch immer mit seinen zahlreichen Nachfolgern, unter denen Immermanns „Epigonen" und Kellers „Grüner Heinrich" die bedeutendsten sind, aufnehmen. — Die „Wahlverwandtschaften" sind ein ausgesprochener Problemroman, der erste der deutschen Litteratur. Man hat das Problem seither der Novelle zugewiesen, und dort tritt es ja ohne Zweifel schärfer und bedeutsamer hervor, aber Goethe hat immerhin gezeigt, daß sich seine Behandlung recht wohl mit Breite des Lebens und allgemeinem geistigen Gehalt verträgt.

In manchem Betracht sind die „Wahlverwandtschaften" Goethes modernstes Werk, eine Vergleichung mit Tolstois „Anna Karenina" z. B. würde keineswegs weit hergeholt erscheinen und doch wohl die poetische Überlegenheit des deutschen Klassikers ergeben. Ottilie und auch Eduard sind vielleicht die „schwierigsten" Charaktere, die der Meister je gestaltet hat, aber noch wunderbar gelungen. Der Goethische Altersstil macht sich freilich in diesem Werke zuerst entschieden bemerkbar, und die Einfügung von allerlei Maximen als aus Ottiliens Tagebüchern wirkt sicherlich unkünstlerisch. Aber natürlich wollen die „Wahlverwandtschaften" auch nicht wie ein moderner Roman verschlungen werden. — „Wilhelm Meisters Wanderjahre" sind hier nur der in ihnen eingeflochtenen Novellen wegen zu erwähnen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Goethe auch der eigentliche Begründer der deutschen Novelle ist: Die „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", „Die guten Weiber" und die Stücke in den Wanderjahren geben recht wohl eine zusammenhängende Entwicklung, an deren Ende dann der erste deutsche Novellenspezialist, Ludwig Tieck, ohne weiteres einsetzen kann. Keine eigentliche Novelle, sondern etwas wie eine symbolistische Prosadichtung ist das „Novelle" κατ' ἐξοχήν benannte Stück, dessen äußerst realistisch-plastisches Detail der höchsten Bewunderung wert erscheint.

An innerem Wert Goethes besten Dichtungen gleich steht seine Selbstbiographie „Aus meinem Leben, Wahrheit und Dichtung."

„Anfangs ist es ein Punkt, der leise zum Kreise sich öffnet,
Aber wachsend umfaßt dieser am Ende die Welt."

„Goethe hat in seiner Biographie," so lesen wir, „ein unerreichbares Meisterstück aufgestellt. Diese Fähigkeit, in die Wurzeln seines Daseins zurückzukriechen, sich auf jede Lebensstufe zurückzuversetzen und jede ganz rein, für sich, abgesondert von allem, was folgt, zu empfinden, und beim Leser zur Empfindung zu bringen, nebenbei die ganze jedesmalige Atmosphäre, wie sie das Kindes-, Knaben- oder Jünglingsalter abgezirkelt haben

muß, anschaulich zu machen, dies alles ist noch nicht dagewesen. Was ist Rousseau dagegen? Bei Goethe die Wahrheit in ihrer edelsten Naivetät, ganz unbekümmert um Wirkung und Eindruck, und eben deshalb die höchste Wirkung erreichend. Bei Rousseau Lüge, die sich selbst nicht mehr erkennt, so daß selbst da, wo er Wahres giebt, die Wahrheit einem neuen Lappen gleicht, womit ein alter zerrissener Schlauch geflickt wird." Das Urteil über Rousseau ist natürlich übertrieben hart, aber man könnte an den beiden bedeutendsten Selbstbiographien der Deutschen und Franzosen allerdings den Grundunterschied romanischen und germanischen Wesens deutlich machen. Der Franzose denkt immer: Wie repräsentiere ich mich?, wo der Deutsche einzig und allein darauf ausgeht, zu zeigen, wie er war. Daß der Dichter sich im Einzelnen mannigfach geirrt hat, ist heute sattsam bekannt, aber er sprach ja auch von Wahrheit „und Dichtung", und jedenfalls hat er die ganze Atmosphäre seines Werdens mit wunderbarer Treue zur Anschauung gebracht. — Unvergleichlich ist auch seine „Italienische Reise" — ich möchte sagen, daß uns niemals jemand in einem Reisebuche des Glücks, das er in seiner Reise selber fand, in dem Maße teilhaftig gemacht hat, wie hier Goethe, und niemals hat uns wohl auch einer mit „größeren" Augen schauen lassen. Auch die „Campagne in Frankreich" und die „Belagerung von Mainz" sind bedeutend und das „Rochusfest in Bingen" wenigstens erfreulich. Wo Goethe aber selber mit seiner Lebensdarstellung aufhört, da setzen die Briefwechsel und „Gespräche" ein — zuletzt ist ja vor allem Eckermann auch ein Werk Goethes, und nicht sein schlechtestes.

So viel ist sicher, es liegt kein deutsches Leben in solcher Klarheit vor uns, wie das Goethes, und wir können uns, zumal wenn wir uns der Dunkelheit erinnern, die z. B. den Menschen Shakespeare umgiebt, glücklich preisen, daß uns gerade das reichste deutsche Dichterleben, ja vielleicht das reichste deutsche Leben überhaupt so zu tiefster Erkenntnis und reinster Freude geschenkt worden ist. Ich gehöre nicht zu den Forschern,

die den Dichter über dem Menschen vergessen, ich bin sogar der heute fast ketzerischen Ansicht, daß sich Goethes Meisterwerke von selber erklären, ja, daß wir auch aus ihnen unmittelbar den großen Menschen hinreichend erkennen können und nicht gerade gezwungen sind, die intimere Bekanntschaft des Frankfurter Doktors und der Weimarischen Excellenz zu machen. Aber gern gethan habe ich das letztere auch. Wer in Weimar lebt, schrieb ich einmal, und tagtäglich die Pfade geht, die Goethe gegangen, die Stätten sieht, wo er gewohnt und geweilt, der wird, falls er nur etwas geschichtlichen Sinn, das heißt Phantasie und Pietät besitzt, nach und nach in ein näheres menschliches, geradezu persönliches Verhältnis zu dem Dichter gelangen. Mag er auch noch so entschieden ein Mensch der Gegenwart sein, eigene Gedanken hegen und eigene Träume pflegen, die Atmosphäre des „geweihten Ortes" wirkt doch auf ihn, nicht mehr wie beim ersten Betreten „heilige Schauer" erzeugend, mehr nur gewohnheitsmäßig, aber doch nachhaltig, nicht immer unmittelbar stark ergreifend, aber vielseitig intim anregend. Nicht leicht gehe ich an Goethes Haus vorbei, ohne, namentlich in der Dämmerung, einen Blick zu den Fenstern des Oberstocks hinaufzusenden und mir einzubilden, statt der weißen Büsten schaue der alte Herr selber auf den Frauenplan hernieder, und die „liebe lange Wiese" an der Oberweimarer Chaussee wandere ich selten, ohne daß mir die ihr gewidmeten Verse in den Sinn kämen. Wer könnte gar Goethes Gartenhaus an einem schönen Sommerabend, wenn der Mond über den Bäumen des Parks heraufkommt, oder schneebedeckt bei Winterstille sehen und versuchte nicht, sich in die Zeit zurückzuversetzen, wo hier ein Liebender seiner Geliebten liebend gedachte! Man braucht noch kein Goethe-Philologe zu sein und zu wissen, wo der Dichter an jedem Tage seines Lebens geweilt und was er gethan hat, um die hehre Gestalt des größten Mannes, der Weimars Straßen je betreten, immer wieder in plastischer Lebendigkeit vor sich auftauchen zu sehen, ein Stück Vergangenheit mit ihm zu durchleben, mit ihm geistig

zu verkehren, das eigene Leben hier und da gleichsam vor seinen Augen auszubreiten. — Gewiß, das ist stark persönlich empfunden, aber in irgend einer Weise kann jeder in ganz Deutschland mit Goethe leben; denn Deutschland ist in seinen Werken. Wohl hat es seine Gefahr, im Schatten des großen Mannes zu wachsen; der Deutsche besitzt die verhängnisvolle Neigung, auf Kosten der Gegenwart in der Vergangenheit zu leben, frische Lebenskeime seiner Zeit durch historischen Ballast zu erdrücken, und keinem andern sind die regelmäßig wiederkehrenden Versuche, auf eigene Faust ein neues Leben anzufangen, nötiger als ihm. Doch aber ist die tiefwurzelnde Pietät für das Gewordene und Gewesene eine seiner schönsten und wertvollsten Charaktereigenschaften; die Sehnsucht, hinabzusteigen in die Vergangenheit und alles Große und Schöne aus ihr heraufzuholen, deckt sich doch auch wieder mit der sehr gesunden und richtigen Empfindung, daß die Erkenntnis des eigenen Volkstums, die Kenntnis seiner Geschichte, das zeitweilige Untergehen in den großen Männern der Vergangenheit gleichsam die Wirkung eines Stahlbades hat, dem Blut Eisen zusetzt, stark und bewußt macht für die Kämpfe des Tages. Freilich, die Toten sollen ihre Toten begraben; nur, was noch forttreiben, -wirken, -zeugen kann, darf uns kümmern, nur die nicht abgestorbenen Wurzeln des ragenden Baumes, nur die älteren Äste, die noch frische Zweige ansetzen können. Kraft zeugt Kraft, lebendiger Geist macht lebendig, und zwar über Jahrhunderte hinweg. Noch lebt uns Luther — wie sollte uns Goethe schon gestorben sein! Er ist es auch nicht, und ob die neueste Entwicklung unserer Litteratur zehnmal über ihn hinweg zu sein vermeint, ist meiner Ansicht nach immer noch der deutsche Dichter und Künstler, dessen Lebenswerk, trotz Richard Wagner, den ersten Anspruch darauf hat, von allen Deutschen gekannt zu sein, und im Notfall ganz allein im Stande ist, ein Menschenleben mit dem edelsten und tiefsten Gehalt zu erfüllen, er ist auch trotz Hegel, Schopenhauer und Nietzsche, ja, trotz Bismarck und Moltke die deutsche Persönlichkeit, die uns am ersten als

geistiger Führer zur Gewinnung unseres eigenen Verhältnisses zu Welt, Leben und Menschen, als sittlicher Erzieher zur Arbeit, Lebensfreude, Gesinnungsernst und -milde dienen kann, der universale Vertreter der deutschen Natur und Kultur, durch den wir alle hindurch müssen. Nur Bismarck mag nach der Willensseite hin immerhin seine Ergänzung sein. Vor allem sollen wir uns doch des Dichters freuen, der wunderbaren Künstlerkraft, die in Goethe lebte, der göttlichen Vollendung seiner Hauptwerke, sollen stolz darauf sein, diesen Genius hervorgebracht zu haben, Goethe — und es ist noch nicht genug geschehen — sozusagen unserem Nationalstolz einverleiben. An ihn und seinen „Faust" denkend, rief einer seiner größten Nachfolger den fremden Nationen zu: „Ja, ja, so gut wie ihr können wir nichts machen, wir machen alles unendlich viel schlechter oder unendlich viel besser, und diesmal haben wir es unendlich viel besser gemacht."

Johann Christoph Friedrich Schiller.

Es dürfte nicht mehr zu bestreiten sein, daß in unseren Tagen eine Schillerfrage existiert, und daß diese über kurz oder lang zur Entscheidung drängt. Vom Beginne des 19. Jahrhunderts an ist Schiller der Lieblingsdichter der Deutschen gewesen und als unser Nationaldichter gepriesen worden; dann hat sich um die Mitte des Jahrhunderts gegen sein Drama eine heftige Opposition erhoben, und am Ende des Jahrhunderts haben ihn Nietzsche und der neueste Sturm und Drang nicht nur als Dichter, sondern selbst als Persönlichkeit zu den Toten geworfen, freilich nicht ohne heftigen Widerspruch zu finden, und ohne daß seine Stellung auf der deutschen Bühne scheinbar wesentlich erschüttert worden wäre. Ich für mein Teil glaube, daß es jetzt möglich geworden ist, über Schiller (wie über Lessing) das letzte Wort zu sprechen, seine Bedeutung für Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ein für allemal festzulegen. Unzweifelhaft, er lebt noch, obgleich er seinen Rang als Nationaldichter längst an Goethe hat abtreten müssen, aber für die

ästhetisch Gebildeten ist er jetzt durchaus eine historische Persönlichkeit und zwar eine, an dessen Wesen und Schaffen man sich nicht mehr mit vollem Behagen hingeben kann, da gewisse Anforderungen, die man an die Poesie stellt und stellen muß, nicht erfüllt sind; für Volk und Jugend jedoch ist er als Erzieher noch unentbehrlich und in einem gewissen Stadium der Erziehung nach wie vor der fortreißende große Dichter und Mensch; die Bühne muß einstweilen laute de mieux an ihm festhalten, die Entwicklung der Litteratur aber ist vollständig über ihn hinaus gelangt, und er wird schwerlich je wieder von Einfluß auf sie werden, da der absolut „singuläre" Charakter seiner Dichtung nicht gestattet, von ihm zu lernen — oder doch nur das, was man von jedem großen Dichter lernen kann.

Ja, gewiß, Schiller ist eine singuläre, eine absonderliche Erscheinung als Mensch wie als Dichter, und nur das ist merkwürdig, daß man ihn ein volles Jahrhundert lang für den deutschen Normalmenschen und Normalpoeten halten konnte. Dabei hatte ihn schon Goethe vollständig erkannt; sein Wort zu Eckermann: „Er war ein wunderlicher großer Mensch" trifft genau das, was ich mit „singulär" auszudrücken suchte: das nur einmal Vorhandene, Abnorme, deutscher Natur und deutscher Entwicklung bis zu einem gewissen Grad Widersprechende, aber doch auch wieder im höchsten Sinne Einzige. Auch fehlte es Schiller selber keineswegs an Selbsterkenntnis, nur daß er „das mißlungene, vielleicht große Vorhaben der Natur" mit ihm außer (wie recht und billig) aus der „wahnsinnigen Methode seiner Erziehung und der Mißlaune des Schicksals" auch aus eigener Schuld zu erklären suchte, da der Fehler doch unzweifelhaft in seiner ursprünglichen Begabung lag, der sicherlich nicht die „kühne Anlage der Kräfte", wohl aber die prädestinierte Harmonie oder, wenn man will, die Naturhaftigkeit abging. Speziell über sein Drama haben wir von Schiller ein Selbstgeständnis, das an Ehrlichkeit dem berühmten Lessingschen nichts nachgiebt: „Ich habe mir eigentlich ein eigenes Drama nach meinem Talente gebildet, welches mir eine gewisse Ex-

cellence darin giebt, eben weil es mein Eigen ist. Will ich in das natürliche Drama einlenken, so fühl' ich die Superiorität, die er (Goethe) und viele andere Dichter aus der vorigen Zeit über mich haben, sehr lebhaft. Deswegen lasse ich mich aber nicht abschrecken; denn eben, je mehr ich empfinde, wie viele und welche Talente oder Erfordernisse mir fehlen, so überzeuge ich mich desto lebhafter von der Realität und Stärke desjenigen Talents, welches, jenes Mangels ungeachtet, mich so weit gebracht hat, als ich schon bin. Denn ohne ein großes Talent von der einen Seite hätte ich einen so großen Mangel von der andern nicht so weit bedecken können, als geschehen ist, und es überhaupt nicht so weit bringen können, um auf Köpfe zu wirken." Das war überhaupt Schillers Weise, sich die Gattungen, natürliche dichterische Mängel durch glänzende, oft nicht eigentlich dichterische Vorzüge bewußt verdeckend, nach seinem Talente zu bilden; genau so hat er es in der Lyrik gemacht, ja, er hat sogar die Ästhetik nach seinem eigensten persönlichen Bedürfnisse zurecht geschnitten und den sentimentalischen Dichter (im Gegensatz zum naiven) erfunden, der im Grunde keiner ist. Auch das hat Goethe schon gewußt: „Als ob die sentimentale Poesie ohne einen naiven Grund, aus welchem sie gleichsam hervorwächst, nur irgend bestehen könnte!"

Doch es ist unrecht, auf Schillers Mängel und Schwächen aufmerksam zu machen, ehe seine Vorzüge ins Licht gestellt sind, es ist unrecht, seine Stellung in Gegenwart und Zukunft zu beleuchten, ehe seine geradezu kolossale Bedeutung für das deutsche Volk im verflossenen Jahrhundert geschildert und erklärt ist. Nur der Umstand, daß auch der falsche Idealismus noch in unseren Tagen sich mit Vorliebe an Schiller zu hängen pflegt, und weiter der, daß die deutsche Litteraturgeschichte mehr als über irgend einen anderen Dichter über ihn in Phrasen spricht, entschuldigt mein Verfahren. Ein wunderlicher großer Mensch, aber doch ein großer Mensch! Kein Genie, das als Gipfel seines Volkstums erscheint, aber ein so mächtiges, eigenartiges Talent, daß bei ihm ebenso, aber doch wieder ganz

anders wie bei Lessing die Wirkung des Genies zunächst fast immer erreicht scheint, ja, ein ganzes Volk geradezu einem Zauber erliegt, und noch dazu ein Volk, das seine großen Dichter sonst in der Regel mindestens ein Menschenalter verkennt! Wahrlich, das Phänomen Schiller verdient alle Aufmerksamkeit, und gar zu leicht darf man sich seine Erklärung nicht machen. Wir wollen der Entwicklung des Dichters folgen, dabei werden sich nicht alle, aber doch die meisten Rätsel lösen.

Vieles erklärt man heute gern aus der Erbschaft des Blutes, und da ist es nun freilich seltsam, daß Schiller seiner dichterischen Artung nach unter seinen Landsleuten, den Schwaben, ziemlich allein steht. Er ist der einzige bedeutende Dramatiker seines Stammes, und wenn ich auch an ein Gesetz des Kontrastes glaube, das zum Typus den Gegentypus, also zum lyrischen Gefühlsmenschen den dramatischen Willensmenschen gebieterisch verlangt, so finde ich doch die Dramatik Schillers der schwäbischen Lyrik nicht entsprechend, finde, hier in Übereinstimmung mit zahlreichen andern Beurteilern, etwas Undeutsches, ja Ungermanisches in ihr. Das hat denn auch die Annahme eines keltischen Blutzusatzes in Schiller veranlaßt — und da keltisches Blut in Süddeutschland schon von alter Zeit her nicht eben selten ist, so ist die Annahme wenigstens nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Schwäbisch und germanisch mögen in dem Dichter, wie sein neuester Biograph Weltrich will, die Macht seines Ideenlebens, seine Hingabe an idealistische Seelenstimmung, die Hoheit und Strenge seines ethischen Willens sein, obwohl die leidenschaftlich rationalistische Gesamtrichtung seines Geistes auch hier Bedenken erregt und Schiller den Voltaire und Rousseau unbedingt näher stellt als den Herder und Goethe. Doch wir wollen den Boden der Hypothese verlassen. Daß die Erziehung in der Karlsschule für Schiller kein Glück war, dürfte ohne weiteres zuzugeben sein: die gewisse „Naturlosigkeit" seiner Anlage wurde in der militärischen Dressuranstalt noch verstärkt, statt, soweit es möglich war, ausgeglichen, und seinem leidenschaftlichen Temperament,

seiner Gefühlsreizbarkeit und heftigen Freiheitsliebe verlieh der stetig wirkende Zwang nach und nach den Charakter einer bestimmten Verzerrung. Auch Weltrich spricht von gewaltsamen Störungen des seelischen Lebens und führt das Ungesunde, Ungeklärte, Disharmonische, Forcierte in Schillers jugendlichem Wesen auf die Karlsakademie zurück, wenn er diese als Bildungsanstalt auch nicht unterschätzt wissen will. Bei der Darstellung der litterarischen Entwicklung Schillers vermißt man in der Regel den genaueren Nachweis des Einflusses der französischen Litteratur; er kann nicht so gering gewesen sein — der Württembergische Hof war ja doch französiert — und hat ohne Zweifel als starker Jugendeindruck immer fortgedauert. Von deutschen Dichtern sind zuerst Klopstock und Haller, später die Stürmer und Dränger, vor allen Leisewitz und Klinger, Schubart und Bürger Schillers Lieblingslektüre gewesen; auch Shakespeare hat er früh kennen gelernt und sehr bezeichnender Weise zunächst mit Empörung über seine Kälte und Unempfindlichkeit gelesen. Man darf wohl überhaupt sagen, daß der große Brite auf Schiller im tiefsten Kerne sehr wenig Einfluß gehabt hat. Dagegen sind Plutarch und Rousseau die beiden Schriftsteller, denen er das meiste verdankt, jenem seine Begeisterung für die Geschichte und ihre großen Männer, diesem das politische Pathos, das das Charakteristikum seiner ersten Dramen ist. Er hatte schon zwei dramatische Versuche hinter sich („Der Student von Nassau" und „Cosmus von Medici"), als er durch eine Schubartische Erzählung auf den Räuberstoff verfiel, in den er dann die ganze wildleidenschaftliche Gährung seiner Jugend, seinen Tyrannenhaß und sein Weltverbesserungsfeuer ausströmte — ein Werk entstand, das sicherlich das ungeheuerlichste unserer ganzen dramatischen Litteratur, aber trotzalledem ein gewaltiger Wurf ist. Es ist hier überflüssig, die Vorzüge und Schwächen der „Räuber" gegeneinander abzuwägen; selbst vor Otto Ludwig, dem strengsten Kritiker der Schillerschen Dramatik, hat das Jugenddrama Gnade gefunden: „Das ist eine wirkliche Leidenschafts- und Reue-, eine Gewissenstragödie,

auch Charaktertragödie," ruft er aus, „wenn auch die Charaktere übertrieben, die Motive schwach, und daher das Ganze abenteuerlich erscheint . . . Ich halte die „Räuber" den Problemen und der Komposition, also den Hauptsachen nach, für die Tragödie von Schiller, die dem Ideale der Tragödie am nächsten kommt." Das ist durchaus richtig, es ist mehr echt tragischer Geist in den „Räubern" als in irgend einem anderen Drama Schillers, und selbst die wilde Theatralik dieses Werkes erträgt man, da sie sich eben mit Naturgewalt Bahn bricht; im Einzelnen dann ist oft eine wahrhaft ergreifende Größe (das „So stirbt ein Held!") neben entsetzlichster Unnatur. Ja, die kühne Anlage der Kräfte Schillers tritt aus diesem Werke überwältigend hervor, und man begreift, wie es ein ganzes Volk erregen und den sofortigen Ausspruch eines Kritikers: „Haben wir je einen deutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es dieser" hervorrufen konnte. Aber solche explosive Jugendwerke tragen das Verhängnis in sich, daß sie nicht zu übertreffen sind — in gewissem Betracht sind die „Räuber" und ihr kolossaler Erfolg dafür verantwortlich zu machen, daß Schiller mehr, als für den Dramatiker und Tragiker gut war, Theatraliker geblieben ist, wenn auch seine natürliche Anlage hier zuletzt das Entscheidende ist.

Schiller war Regimentsarzt in Stuttgart (ein gut Teil des Cynismus in den „Räubern" mag man gern auf seinen Beruf zurückführen), als ihn sein Erstlingsdrama zum berühmten Manne machte. Wir haben Schilderungen dieser seiner Stuttgarter Zeit, die auch sein Leben als im Sturm und Drange befindlich zeigen, und selbst wenn diese Schilderungen, wie man neuerdings annimmt, übertreiben sollten, so bleiben doch die Gedichte der „Lyrischen Anthologie auf das Jahr 1782" als Zeugnis, daß sein Empfindungsleben von Grund aufgewühlt und überreizt war. Irgendwie erfreulicher Natur ist die ganze Jugendlyrik Schillers nicht, und zumal die Lauragedichte mit ihrer Mischung aus überhitzter Sinnlichkeit und übersinnlichen kosmischen Phantasieen, ihrem Taumel und Schwulst können uns heute nur noch als Eruptionen eines merkwürdigen Indi-

viduums interessieren. Schiller, können wir hier gleich ein für allemal sagen, war kein Lyriker; wo er sich einmal von der kraftgenialischen Manier frei macht, da verfällt er ins Triviale. Aber die Größe seines Geistes blitzt gelegentlich auch in der Anthologie auf, und das eine oder das andere Gedicht, wie „Die Schlacht", erhält wohl dramatischen Gang. Eine Art volkstümlicher Berühmtheit hat das große Gedicht „Die Kindesmörderin" erlangt, freilich nur die Berühmtheit des nervenerregenden Schauerstücks. — Als die Stuttgarter Verhältnisse Schillers immer verworrener wurden, und Herzog Karl Eugen ihm nun gar noch die dramatische Produktion verbot, da erfolgte die berühmte Flucht. Mit ihr beginnt der große Läuterungsprozeß des jungen Dichters, der sich freilich, zum Teil unter Not und Entbehrung, über Jahre hinzieht, aber aus dem stürmischen Jüngling zuletzt doch einen festen, dem Leben gewachsenen Mann schafft.

Die beiden nächsten dramatischen Werke Schillers, „Fiesco" und „Kabale und Liebe", das erstere noch in Stuttgart, das letztere größtenteils auf dem Gute Bauerbach der Frau von Wolzogen entstanden, sind noch Sturm und Drang-Dramen. „Fiesco" ist das erste wirklich historische Drama Schillers und hat unbedingt großen Stil, auch theatralisch bemerkenswerte Vorzüge. Es ist im Ganzen „bewußter" als die „Räuber" und tragisch weit schwächer, aber in der Charakteristik und an Stimmungsgewalt kann es sich mit diesen wohl messen. Das muß auch von „Kabale und Liebe" gesagt werden, dem ersten und einzigen bürgerlichen Trauerspiel Schillers, das heute, genau wie Lessings darauf von starkem Einfluß gewesene „Emilia Galotti", wie ein historisches Drama wirkt. Wäre es nur in der Motivierung besser! Aber die ist ja überhaupt Schillers schwache Seite, er verließ sich eben darauf, daß das Theaterpublikum nach ihr nicht frage, sondern stets im Banne des Moments stehe, und so war, wenn auch nicht geradezu der Effekt, doch die starke Situation sein immerwährendes Bestreben. Anklagestück durch und durch, ist „Kabale und Liebe" die kühnste Leistung Schillers,

und es enthält auch seinen besten realistischen Charakter, den Musikus Miller, der aus dem bürgerlichen Drama seitdem kaum wieder verschwunden ist. Man hat aus ihm im allgemeinen eine starke realistische Anlage Schillers nachweisen wollen, und es ist ja gewiß richtig, daß in den Jugenddramen des Dichters noch sonst dem Leben und der Wirklichkeit entstammende Züge stecken, aber doch ist Schillers frühere Dichtweise nie die realistische, sondern immer die naturalistische (im alten Sinne des Wortes) gewesen: Er nahm wahllos aus Leben und Büchern, was er brauchen konnte, und umgoß es mit dem Glutstrome seiner doch zuletzt Bühnenwirkungen vor Augen habenden Phantasie. Man wird nicht bestreiten können, daß Schillers Jugenddramatik aus dem Leben geboren ist, aber das ist sie wesentlich doch nur in ihren Tendenzen, nicht als Dichtung an und für sich. Bei Schiller erhöht sich nicht, wie bei Goethe, ein Stück Leben zur Kunst, er schleudert vielmehr ein Phantasieprodukt mit der Tendenz entstammender gleichsam vulkanischer Gewalt ins Leben hinein. Der Charakter seiner Dichtung ist durchaus subjektiv und bleibt das im Grunde auch bis zuletzt, obgleich Schiller die objektive Darstellung als Kunst*mittel* später schätzen lernt.

In Mannheim, wo er als Theaterdichter und Herausgeber der „Thalia“ lebte, ist Schiller dann die Erkenntnis gekommen, daß es auf den Wegen der Sturm- und Drangdramatik nicht weiter gehe. Wir haben sein Geständnis an Körner von dem „mißlungenen (vielleicht großen) Vorhaben der Natur“ schon kennen gelernt, wir müssen jetzt auch seinen „herkulischen“ Entschluß, „die Vergangenheit nachzuholen und den edlen Wettlauf zum höchsten Ziele von vorn zu beginnen“, gebührend hervorheben — wahrlich, wenn einer, so hat er ihn gehalten, die gewaltige Entwicklung nicht bloß zum Beherrscher der tiefsten und reichsten Bildung der Zeit, sondern auch zum freien und sittlichen Individuum, ist fast ohne jedes Straucheln erfolgt. Eine langdauernde Periode des Studiums setzt in Leipzig und Dresden ein, wohin der Dichter auf Einladung Körners übergesiedelt war

– namentlich Rudolf von Gottschall ist der Anschauung, daß
ie intime Beschäftigung mit der Wissenschaft, durch Körner ver-
schuldet, Schillers Talent und Produktion in hohem Grade ge-
schadet habe. „Schillers Genie war danach angethan," schreibt
er, „wenn es seiner eigenen Entwicklung überlassen blieb, selbst
seine Schlacken abzustoßen und den feurigen Kern, den seine
ersten Dramen zeigten, ohne Einbuße der inneren Glut zu
größerer Reinheit zu gestalten. Durch seinen Eintritt in die
Kreise einer reichen, vielseitigen Bildung, die ihn verlockend in
die Propyläen der bisher fremden Wissenschaft führte, mußte er
irre werden, an seinem Schaffen und an seinem Berufe. Das
Theater, dem er vorher mit leidenschaftlichem Eifer sich hin-
gegeben hatte, wurde ihm in die Ferne gerückt; er dachte bei
seinem ‚Carlos' kaum noch an die Bühne. Eine Einladung
von Schröder, als Dramaturg nach Hamburg überzusiedeln, die
er noch ein Jahr vorher mit Jubel begrüßt hätte, lehnte er ab.
Die Masse der neuen auf ihn einwirkenden Eindrücke lähmten
seine Schöpferkraft, und so mag man es sich erklären, daß er
in dem sorgenfreiesten (?) Jahre seines Lebens außer einigen
Scenen des ‚Don Carlos' nichts von Bedeutung geschaffen hat...
Während es dem Dichter sehr oft an ‚Laune und Wärme' fehlte,
am ‚Don Carlos' zu arbeiten und er in manchen Wochen ‚kaum
eine Seite' schrieb, zogen ihn philosophische Schriften wie die-
jenige Thomas Abbts ‚Vom Verdienst' mächtig an, noch mäch-
tiger aber historische Werke. ‚Täglich wird mir die Geschichte
teurer', ruft er aus, nachdem er eine Schrift über den dreißig-
jährigen Krieg gelesen hat, und er bedauert, daß er nicht zehn
Jahre hintereinander nur Geschichte studiert hat... Doch dieser
verspätete Bildungsdrang, das Streben nach ungemessener An-
eignung wissenschaftlicher Ergebnisse, fiel wie ein Nachtfrost auf
die junge Saat seines dichterischen Schaffens. Wohl muß solche
wachsende Bildung dies Schaffen begleiten, wenn die Dichtwerke
das Siegel geistiger Größe tragen sollen; doch wenn sie mit
der Plötzlichkeit neuer Eindrücke den Dichter in die Schule zurück
weist, dann verkümmert sie seinen dichterischen Schwung u

die schöne Selbstgewißheit unmittelbarer Begeisterung." — Ich habe „ausgiebig" citiert, zunächst, weil hier ein ganz gefährliches Mißverständnis dichterischen Wesens steckt, und dann, weil es sich hier um das wichtigste Stadium der Schillerschen Entwicklung handelt. Man könnte ja ganz einfach sagen, Schiller mußte seine eigenen geistigen Bedürfnisse doch immer noch ein bißchen besser kennen als Herr von Gottschall, und so „ungebildet" war er denn doch auch nicht mehr, daß ihn ein übermächtiger Eindruck der Wissenschaft einfach in die Schule zurückweisen konnte. Aber man kann viel gründlicher vorgehen. Zunächst haben wir da das unbestreitbare Wort, daß der Dichter gar nichts Wichtigeres zu thun habe, als sich des ganzen Gehalts der Welt und seiner Zeit — und der steckt ja wohl doch in der Wissenschaft — nach Kräften zu bemächtigen; denn dieser ist es ja, dem er eine neue Form aufdrücken, den er aus sich lebensvoll wiedergebären soll. In diesem Fall war nun auch Schiller, er mußte positiv werden; denn seine bisherigen Dramen waren eben reine Anklagestücke oder, wie Gervinus geradezu sagt, Satiren. Jetzt beim „Don Carlos" sah er ein, daß es so wie bisher nicht weiter ginge, daß der Sturm und Drang und die Auflehnung gegen das Bestehende wohl zwei oder drei Stücke tragen könnte, aber nicht mehr. Er müßte eine beschränkte Persönlichkeit gewesen sein, wenn er dies nicht eingesehen hätte — die „schöne Selbstgewißheit unmittelbarer Begeisterung" ist eine Phrase, die man sehr boshaft umschreiben könnte —; das war er aber nicht, und so ging er daran, sich des Gehalts der Welt und der Zeit zu bemächtigen und wandte sich, der Art seines Talentes entsprechend, der Geschichte und der Philosophie zu. Dadurch kam in den „Don Carlos" ein Bruch, aber doch auch ein höherer Gehalt, und das spätere Drama Schillers wurde „klassisch" oder, wenn man will, auch „klassicistisch". Ich gebe zu, daß die ersten Dramen Schillers einheitlicher und fortreißender (wenn auch nicht, wie ich schon nachgewiesen habe, realistischer) sind als die späteren, aber dieses Einheitliche und Fortreißende beruht zu einem guten Teil auch

auf Forcierung, und es ist übrigens eine alte Wahrheit, daß auch der Dichter auf das eine verzichten muß, wenn er das andere haben will. Hätte Schiller im Sturm- und Drangstil weiter zu schaffen versucht, so wäre er — das beweist die Entwicklung aller Bühnentalente — mit dem vierten oder fünften Stück zum reinen Theatralismus gelangt, hätte das erzwingen wollen, was ihm in den ersten Stücken die Kraft der stürmischen Jugend verliehen hatte, und wäre hohl und manieriert geworden. Dafür war er zu groß. Aber zum hohen Charakterdrama etwa im Shakespeareschen Stil konnte er doch nicht empor, dafür fehlte ihm etwas — und so schuf er sich sein Drama, kultivierte erst seine Persönlichkeit und bemächtigte sich des Gehalts der Zeit, um die kühne Satire der Jugendstücke durch etwas Positives ersetzen zu können. Seinen dichterischen Schwung aber, da täuscht sich Gottschall, hatte er inzwischen keineswegs verloren, auch war er das große Bühnentalent geblieben.

Der „Don Carlos", das Übergangsdrama Schillers, wäre, nach der ursprünglichen Intention ausgeführt, etwa ein Seitenstück zum „Fiesco" geworden, durch und durch theatralisch wie dieser. Nun verschob sich das Ganze, indem Posa statt des Titelhelden in den Vordergrund trat, und was das Werk an straffer Haltung verlor, gewann es nach der Ideenseite. Sicherlich, es ist dem historischen Kopfe unmöglich, sich einen Posa vor Philipp II. zu denken, dennoch packt diese große unhistorische Antithese immer wieder, und das „Sire, geben Sie Gedankenfreiheit" wird fortklingen, so lange es noch eine begeisterungsfähige Jugend giebt. So sicher auch die Charaktere im Ganzen mißlungen sind, das historische Milieu des „Don Carlos" ist sehr eindrucksvoll und geschichtlich treuer als das der späteren Dramen Schillers. Mit diesem Stück nimmt die eigentlich politische Wirksamkeit Schillers ihr Ende — zwischen ihm und dem „Wallenstein" liegt die französische Revolution. Wir wollen nach Weltrich wiederholen, daß die „Räuber" eine Proklamation der individuellen Freiheit, der Menschenrechte sind, „Fiesco"

eine Verherrlichung des republikanischen Gedankens, „Kabale und Liebe“ ein Protest gegen die von den Fürstenhöfen ausgehende Korruption und gegen die Knechtung des bürgerlichen Standes, „Don Carlos“ ein Protest der unterdrückten Völker gegen monarchischen und kirchlichen Despotismus ist, und mit demselben Autor die Auffassung dieser Dramen als sozialpolitischer Thaten, geschichtlicher Großthaten gelten lassen — in mancher Beziehung ist auch noch der unvollendete großangelegte Roman „Der Geisterseher“, der, um es mit einem Schlagwort zu sagen, den römischen Priestertrug darstellt, diesen Werken hinzuzurechnen — es ist gar kein Zweifel, daß Schiller auf die Weltanschauung des deutschen Liberalismus, wenn sie auch erst nach den Freiheitskriegen hervortrat, einen ungeheuren Einfluß geübt hat. Andererseits jedoch soll sich die Demokratie hüten, Schiller ohne weiteres als einen der ihrigen in Anspruch zu nehmen: Schillers weitere Entwicklung führt zu einem Freiheitsideal, das dem demokratischen so ziemlich entgegengesetzt ist, und für die Persönlichkeit Schillers hat Goethe wohl den richtigen Ausdruck gefunden, indem er sagte, daß jener ein viel größerer Aristokrat gewesen sei als er selber. Es ist in der That höchst merkwürdig, wie schnell der Sohn des Volkes und Freiheitsschwärmer sich nach seiner Verheiratung auf den Höhen der Menschheit zurechtfindet, und der boshafte Mensch, der da meinte, er hätte lieber Goethes Bedienter sein mögen als Schillers Freund, trifft wenigstens insoweit das Rechte, als er die harte Kehrseite des Schillerschen Idealismus, die Ablehnung des Satzes vom Leben und Lebenlassen, instinktiv herausspürt. Das alles thut der Größe der Schillerschen Persönlichkeit freilich keinen Abbruch.

Der Dichter hatte sich nach der Veröffentlichung des „Don Carlos“ nun also wirklich tief in die Geschichte und Philosophie versenkt, und ein Jahrzehnt lang erscheinen von ihm jetzt nur Geschichtswerke, ästhetische Abhandlungen, philosophische Gedichte, endlich Spruchdichtungen (Epigramme) und Balladen, kein größeres poetisches Werk. Über die Geschichtswerke ist schon das kurze Urteil, daß sie nur durch ihre Darstellung etwas be-

deuten, abgegeben worden, und das mag auch hier genügen; Schillers ästhetische Schriften sind außerordentlich wertvoll, aber man soll sich hüten, ihnen, wie etwa denen Lessings, kanonische Geltung zu verleihen — immer muß man sich gegenwärtig halten, daß da eine durch und durch subjektive Persönlichkeit sich ihr privates ästhetisches System konstruiert. Der Fall liegt genau wie bei Richard Wagner, der auch nie und nimmer die Würde eines ästhetischen Gesetzgebers erlangen wird, dessen großartigen Theorieenbau man aber gewiß bewundern darf. Am raschesten klar wird man über den Ästhetiker Schiller (dessen an Kant anschließende begriffliche Arbeit übrigens nicht unterschätzt werden soll), wenn man seine Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung studiert: es ist ein rein künstliches Gebäude und läßt, auch bei den eingeflochtenen Urteilen, den hier notwendigen wirklich historischen Sinn stark vermissen. Der sentimentalische Dichter, den Schiller dem naiven gegenüberstellt, ist zuletzt der, dem die wahre Gestaltungskraft fehlt, und der diesen Mangel durch allerlei Surrogate ersetzen möchte. Sentimentalisch kann höchstens die Lyrik sein, die der Gestalten nicht bedarf, aber keine andere Gattung der Poesie; auch satirische und elegische Dichtung (ich weiß natürlich, daß Schiller da nicht an die engen so genannten Gattungen denkt) können nur durch Gestaltung lebensvoll werden. Immerhin eröffnete die Schillersche Betrachtung weite und fruchtbare Perspektiven (etwa so wie dies Nietzsche durch Einführung der Begriffe dionysisch und apollinisch gethan), aber die praktische Ästhetik thut gut, sich ihr fernzuhalten. — Daß Schiller kein Lyriker war, wurde bereits gesagt, und so sind auch seine großen philosophischen oder philosophierenden Gedichte von den „Göttern Griechenlands“ und den „Künstlern“ bis zu den „Idealen“ und dem berühmtesten von allen „Das Ideal und das Leben“ künstliche Produkte, „Treibhauspflanzen“, wie der junge Hebbel meinte, „die es bei gekünstelter Farbe doch nie zu Geruch und Geschmack bringen“. Allein die große Persönlichkeit Schillers und die prachtvolle Form, die er zunächst von Bürger übernahm, dann aber noch weiter ausbildete, giebt

ihnen jedenfalls ihre Bedeutung. Am besten gelang Schiller das betrachtende Gedicht in Distichen: Nicht bloß der große „Spaziergang", auch viele kleinere Stücke, wie beispielsweise „Der Tanz", sind unvergleichlich, und selbst das Einzeldistichon ist bei Schiller glücklicher als bei den meisten anderen deutschen Dichtern. Wo er sich Goethe annähern wollte, wie in der „Begegnung", dem „Geheimnis", der „Erwartung", blieb doch das Letzte und Beste aus, seine pathetischen kleineren Stücke überschlagen sich gelegentlich, die elegischen werden geradezu sentimental. Aber als Balladendichter erwarb Schiller mit Recht hohen Ruhm: Nicht, daß seine Balladen, wie schon oben gesagt, wirkliche Balladen wären, es sind meist kunstvoll angelegte und ziemlich breit durchgeführte kleinere erzählende Dichtungen, aber als solche unbedingt von starker Wirkung; der „Taucher" beispielsweise wird immer die Geltung eines Prachtstücks behalten. Noch höher als die Balladen stehen für mich einige dithyrambische Stücke, das „Siegesfest", das „Eleusische Fest", diese auch lyrischen Schwunges voll, das Höchste, was Schiller an Lyrikverwandtem gelungen. Bei dem „Lied von der Glocke" muß man doch etwas an den populären Zweck denken, wenn man es recht würdigen soll — daß die romantischen Weiber darüber lachten, erklärt sich natürlich aus dem Mangel an naiver Poesie.

Endlich trieb es Schiller doch wieder zum Drama, mit dem „Wallenstein" beginnt seine klassische Epoche, und auf diese paßt vornehmlich sein oben angeführtes Selbstgeständnis, obwohl es früher liegt. Ich will jetzt den erschöpfenden Hebbelschen Kommentar dazu anführen: „Es ist vollkommen richtig, daß Schiller sich nach der Beschaffenheit seines Talents ein ganz apartes Drama gebildet und nur dadurch seine außerordentlichen Wirkungen hervorgebracht hat. Den dramatischen Dichter macht vor allem, wenigstens in der modernen Welt, die Kunst zu individualisieren, d. h. auf jeden Punkt der Darstellung Allgemeines und Besonderes so ineinander zu mischen, daß eins das andere niemals ganz verdeckt, daß das nackte Gesetz, dem alles Lebendige gehorcht, der Faden, der durch alle Erscheinungen

hindurchläuft, niemals nackt zum Vorschein kommt und niemals, selbst in den abnormsten Verzerrungen nicht, völlig vermißt wird. Von dieser Kunst besaß Schiller nun allerdings zu wenig, und wenn seine Figuren zwischen den mit Notwendigkeit in Basreliefstil gehaltenen Charakteren der Alten und den markigen, bis in die letzte Faser selbständig gewordenen Gestalten der Neueren in der Mitte stehen, so war das keineswegs Absicht, ging keineswegs, wie man glauben könnte, aus einem etwa in höheren Prinzipien begründeten Vermittlungsversuch hervor, sondern war die einfache Folge eines inneren Mangels. Aber eben weil Schiller den Mangel genau kannte, weil er wußte, daß er im „natürlichen" Drama die Rivalen zu scheuen hatte, gereichte er ihm nicht zum Verderben; denn nun steckte er sich die Sphäre so ab, daß derselbe, wenn auch nicht ganz und gar unbemerkt bleiben, so doch durch den Ersatz, den er dafür bot, hinreichend aufgewogen erscheinen konnte. Er floh zunächst aus der realen Welt in die ideale, aus der Welt der Verworrenheit und des Zickzacks in die der vorher bestimmten Harmonie und der reinen Kreislinie, und richtete sich dann der Welt gemäß auch die Menschen zu, mit welchen er sie bevölkerte. Das wurde ihm ohne Widerrede, ja, mit Jauchzen und Jubeln, gestattet, und nun hatte er schon gewonnen, nun brauchte er von der Individualisierungskunst nicht mehr, als ihm zu Gebote stand; der blaue Hintergrund seiner idealen Welt, mit den wenigen Wölkchen, die er zuließ, war leicht gemalt, und ebenso leicht waren die durchaus noblen Helden und Heldinnen mit ihrem einseitigen, sich nie verirrendem Pathos hingestellt, die sich in ihr bewegten. Zwar verlor sein Drama eben dadurch auch bis auf einen unberechenbaren Grad an Energie und wurde schwächlich, denn an der eigentlichen Aufgabe der dramatischen Kunst schlich es sich doch vorbei. Diese besteht nämlich nicht darin, eine ideale Welt in die reale als ein Bild hineinzuhängen und das Bild mit bengalischen Flammen zu beleuchten, sondern darin, diese ideale aus der realen selbst hervorzuarbeiten, und es bedarf wohl nicht erst eines Beweises.

daß es leichter sein muß, die letztere zum Rahmen zu erniedrigen, als zum Gemälde zu erhöhen. In dem einen Fall braucht man nur Tabula rasa zu machen, in dem zweiten soll man einfach den Standpunkt so zu nehmen wissen, daß alle Widersprüche sich von selbst nnd ohne Zuthat eines fremden Mittelgliedes in Harmonie auflösen, und sicher läßt sich ein blatternarbiges Gesicht schneller schminken, als an einen Ort stellen, wo es in seiner natürlichen Beschaffenheit mit zur Schönheit beiträgt, weil es in einer von einem höheren Gesichtskreis aus gezogenen Linie nur noch einen Punkt neben anderen Punkten bildet. Schiller hat seiner ganzen Anlage nach mit keinem Dichter weniger Verwandtschaft wie mit Shakespeare, mit dem man ihn früher so oft verglich, und mit keinem mehr als mit Calderon, mit dem man ihn, soweit ich mich erinnere, noch nie parallelisierte; er übertrifft diesen jedoch, noch ganz abgesehen von den nationalen Verschiedenheiten, unendlich durch die hohe Begeisterung, die ihm innewohnt. Freilich ist auch diese Begeisterung nur ein Beweis mehr für die Richtigkeit des vorhergehenden Raisonnements, denn es ist nicht die des Künstlers, die eben, weil sie auf die Totalität der Welt geht und alles umfaßt, was in ihr lebt und webt, nicht an die Einzelheiten ihre ganze Glut verschwenden kann; es ist die des Menschen, der sich aus der Welt das, was ihm gefällt, herausnimmt und sich um das Übrige nicht kümmert. Aber die Begeisterung ist echt, sie ist die eines großen Individuums, das nur zum Höchsten in wahlverwandtschaftlicher Beziehung steht, und das seine Träume beseelt, indem es sie erzählt, darum reißt sie unwiderstehlich fort und leistet Ersatz für das, was dem Dichter mangelt." Mir scheinen diese Anschauungen im Wesentlichen unwiderlegbar, und sie sind milder und selbständiger als die von Shakespearebegeisterung beeinflußten Otto Ludwigs, der von Unwahrheit, Taschenspielerei, Zweideutigkeit redet, wenn er auch die Ansicht, daß Schiller eine „unsittliche Absicht" gehabt habe, zurückweist. Ich kann hier keine Einzelkritik der Schillerschen klassischen Dramen bringen und muß auf die in Hebbels Tage-

büchern und Otto Ludwigs Studien enthaltenen Ausführungen verweiſen — mag man namentlich die letzteren immerhin „grundſchief“ ſchelten, es kommt doch keiner ganz über ſie hinweg. Oder wäre Wallenſtein wirklich der große einheitliche Charakter, den der Dichter unzweifelhaft beabſichtigt hat — von dem hiſtoriſchen Wallenſtein, der, realiſtiſch verkörpert, dramatiſch tauſendmal wirkſamer geweſen wäre als Schillers idealer, ganz abgeſehen? Iſt in Maria Stuart nicht alles Individuelle — obwohl Scherer noch von ihrem dämoniſchen Charakter ſpricht — geradezu verflüchtigt und nur ein ganz allgemeines „leidendes Weib“ geblieben? Wer erträgt noch eine Jungfrau von Orleans, die nicht naiv, ſondern ſentimental iſt, die ſtatt in ſchlichten Urlauten in ſchwungvoller Rhetorik ihre Seele offenbart und, anſtatt ihre rührende kindliche Unſchuld in einem Zauber-Prozeß um ſo leuchtender zu bezeugen, zu einem letzten großen Theatercoup gemißbraucht wird? Auch die gänzlich wurzelloſe Schuld in der „Braut von Meſſina“ laſſen wir uns heute nicht mehr gefallen und lehnen überhaupt die Schillerſche Tragik ab, die zwar Mitleid mit dem „Los des Schönen auf der Erde“, aber keineswegs das Gefühl des „großen gigantiſchen Schickſals, das den Menſchen erhebt, wenn es den Menſchen zermalmt,“ erregt. Und das hiſtoriſche Milieu dieſer ſpäteren Dramen iſt ſchwächer als das der früheren, es iſt mehr Konvention darin; die Theatralik aber iſt dieſelbe geblieben, vielleicht ſogar jetzt weniger genial. Dennoch, und wenn die Schwächen noch größer wären: Das Schillerſche Drama iſt bis jetzt unſer klaſſiſches, wir kommen von ihm trotz Kleiſt und Grillparzer, Hebbel und Ludwig nicht los, nur ein neuer Shakeſpeare könnte es wirklich überwinden. Leſſings Stücke ſind große Anfänge, die Goethes vollendete Dichtungen, Schillers Werke zuerſt alles in allem mächtige Dramen, die kraft der Herrſchernatur ihres Verfaſſers bezwingend über die Bühne ſchreiten und einen Eindruck der Größe erwecken, den auch die ſchärfſte Kritik nicht wegſchafft. Ja, gewiß, wir haben Dichter gehabt, deren Individualiſierungskunſt größer war als die

Schillers, aber in einem größeren Stil als er hat in Deutschland noch niemand für die Bühne geschrieben, und zuletzt haben sich auch die Kleist und Hebbel bei Schiller zu bedanken, daß sie die große dramatische Form vorfanden, mögen sie sie dann immerhin mit blutvollerem Leben ausgefüllt haben. Ich bin allerdings der Ansicht, daß das Specifisch-Schillerische überwunden werden muß, ja, längst überwunden ist, da alle Schillerianer von Auffenberg bis Wildenbruch in der Hauptsache gescheitert sind, ich halte das realistische Charakterdrama für das dem deutschen Geiste allein angemessene, aber daß uns das Schillersche idealistische dafür ein Jahrhundert lang ein voller Ersatz sein konnte, ja, wenn wir die deutschen Verhältnisse in Betracht ziehen, sein mußte, bestreite ich keinen Augenblick, und ich wünschte wohl, daß der ersehnte „Erfüller" so viel von Schillerschem Geiste in sich trüge, als mit unbeirrbarer reiner Gestaltungskraft vereinbar ist.

Zwei der letzten dramatischen Dichtungen Schillers, die „Jungfrau von Orleans" und „Wilhelm Tell" sind, wie die Erstlingsdramen von großer politischer, von höchster nationaler Bedeutung geworden. Indem Schiller in der „romantischen Tragödie", die alle romantischen Requisiten mit höchster Kunst theatralisch ausnützte, den erfolgreichen Kampf eines halbbesiegten gegen ein fremdes Eroberervolk darstellte, und in dem volkstümlichen Schauspiel uralt ererbter Freiheit den Sieg über tyrannische Bedrückung verlieh, stellte er die nationalen Ideale auf, an die sein eigenes Volk demnächst Gut und Blut zu setzen hatte, und wurde der mächtigste Vor- und Mitkämpfer gegen Napoleon. Das ist vielleicht sein unvergängliches Verdienst und wird auch dann dauern, wenn seine Dichtung einst wirklich veraltet sein sollte, was sie heute zweifellos noch nicht ist. Aber überhaupt ist Schiller als Persönlichkeit ein unvergängliches Besitztum des deutschen Volkes, er ist unser Gegensatz, unsere Ergänzung, die wir (meinetwegen denn durch eine Blutmischung begünstigt) aus uns selber geboren haben, der große Pathetiker und sittliche Idealist, der dazu da ist,

unſer Philiſterium, und mag es, ſchlau, wie es iſt, ihm immer wieder einmal nachdeklamieren, immer aufs neue zu Paaren zu treiben. Ja, die nationale Erde, deren Duft uns kräftigt, iſt zuletzt nicht in ſeiner Poeſie, menſchlich ſteht er uns viel fremder gegenüber als ſein großer Mitkämpfer Goethe, aber dafür gilt auch deſſen Wort, das in keiner Charakteriſtik Schillers fehlen darf:

„Denn hinter ihm in weſenloſem Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.“

Der große wunderliche Menſch hat in der That, zu immer Höherem fortſchreitend, Welt und Leben bezwungen, und ſelbſt ſein Antipode unter den ſpäteren deutſchen Dramatikern kann nicht anders als bewundernd ausrufen: „Dieſer heilige Mann! wann hätte er auch nur in einem einzigen Vers das perſönliche Leiden ſeines Lebens berührt! Immer hat das Schickſal geflucht, und immer hat Schiller geſegnet!“

Johann Heinrich Peſtalozzi.

Peſtalozzi iſt unſer klaſſiſcher Pädagog auch in dem Sinne, daß er zu Herder, Goethe und Schiller gehört. Die Baſedow, Campe und Salzmann, obſchon zum Teil mit ihm gleichaltrig und wie er von Rouſſeau ausgehend, ſind noch Aufklärer, er kommt zum Humanismus, erfaßt das Ideal einer allgemeinen Menſchenbildung als Grundlage der Berufs- und Standesbildung und ſetzt Anſchauung und Gefühl beim Erziehungswerk in ihre Rechte ein. Sein Herz, das Mitleid mit dem elenden und verkommenen niederen Volke hat ihn zum Pädagogen gemacht, und nie hat er die Bedeutung echter Religioſität verkannt. Freilich, er iſt ein Schweizer, und ſo unpraktiſch er ſich ſein Leben lang erwies, an den charakteriſtiſchen Anſchauungen ſeines Volkes hat er doch teil. Daher der Kampf gegen den Aberglauben in „Lienhard und Gertrud“, der nicht ſowohl der allgemeinen Aufklärungstendenz als der ſchweizeriſchen Verſtändigkeit entſpringt, daher ein gewiſſer Utilitarismus, der alles Wiſſen auf das Thun bezogen haben will, daher, um auch eine

Einzelheit zu nennen, der alle Nichtschweizer frappierende Zug, daß selbst im Hause einer Gertrud das Batzensehen als besondere Kinderfreude gilt. Aber Pestalozzi war trotzdem eine religiöse Natur, eine Kinderseele, ein wahrhafter Idealist, der alles, Gut und Leben an die Erreichung idealer Ziele setzte und für sich nichts wollte.

Das hinderte nicht, daß er die Menschen ganz gut kannte; man kann weltfremd sein und doch instinktiv richtig fühlen, ja sehr vortrefflich sehen. Wer „Lienhard und Gertrud" liest, trifft auf eine Anzahl breiter ausgeführter Charakterbilder und zahlreiche gelungene Typen des bäurischen Lebens, trifft gerade in der Menschendarstellung auf einen Realismus, der wohl Erstaunen wecken kann. Der Verfasser weiß, was er leistet: „Ich habe mich in dem, was ich hier erzähle und was ich auf der Bahn eines thätigen Lebens meist selbst gesehen und gehört habe, sogar gehütet, nicht einmal meine eigene Meinung hinzuzusetzen zu dem, was ich sah und hörte, daß das Volk selber empfindet, urteilt, glaubt, redet und versucht." Er will also realistisch wirken, durch wahre Darstellung des Lebens auf das Leben, wie alle wahren Volksschriftsteller, die stets mehr praktische als ästhetische Neigungen haben, aber indem er nun das wirkliche Leben darstellt, schafft er zugleich den ersten wahren Volksroman, bei dem man von der lehrhaften Tendenz im Notfall absehen kann. Möglich, daß er von Johann Kaspar Hirzels „Wirtschaft eines philosophischen Bauern", die, zwanzig Jahre älter als „Lienhard und Gertrud", auch schon einen Charakter und allerlei „anziehende Genrebilder" bringt, stärker beeinflußt wurde, als man weiß, aber er ist dann doch zum eigentlichen Roman fortgeschritten, einem Roman, der eine zusammenhängende, steigende und sinkende Handlung hat, und hat wohl auch zum ersten Mal das dörfliche Gesamtleben dargestellt. Freilich fast ohne äußeres Milieu: Es ist merkwürdig, daß man in „Lienhard und Gertrud" die Menschen so genau charakterisiert, in Handeln und Reden so treu wiedergegeben erhält, während die Naturumgebung, das

Dorf und auch die Häuser außen und innen kaum geschildert werden. Pestalozzi war aber eben Pädagog, d. h. Psycholog, kein Mann mit Künstleraugen. Als Psycholog leistete er für seine Zeit Bewundernswertes, man findet die Vorzüge Jeremias Gotthelfs wenigstens alle embryonisch bei ihm, auch den spezifischen Schweizercharakter, so sparsam Pestalozzi auch in der Anwendung dialektischer Wendungen und Wörter ist. Nur das erscheint einem heute als unschweizerisch, daß alles Heil vom Junker kommt, der zuletzt auch nichts anderes als ein „aufgeklärter Despot" ist. Aber das ist aus der Zeit und nicht etwa bloß aus der Weltbeglückungs-Anschauung des Verfassers zu begründen: Die freie Schweiz hatte im vorigen Jahrhundert staatliche und gemeindliche Verhältnisse, die womöglich noch schlechter waren als die in den Monarchien.

Sicherlich hat der Schüler Rousseaus also wohl Natur, aber kein Idealbild ländlicher Zustände gegeben, das sittliche Milieu des Romans, das fast unbarmherzig treu gestaltet wird, kann einen förmlich erschrecken. Da setzt nun aber die Tendenz ein, und wir sehen nicht nur Lienhard (ein bischen rasch) einen ordentlichen Menschen werden, den bösen Vogt jämmerlich bereuen, sondern auch die Gesamtverhältnisse der Gemeinde im Handumdrehen, dank Junker und Pfarrer, gebessert. Hier liegen natürlich die ästhetischen Schwächen des Romans. Den zeitgenössischen Lesern scheinen sie aber kaum aufgefallen zu sein, ja, sie scheinen den derben Realismus im Ganzen kaum gemerkt, sondern alles in idealem Licht gesehen zu haben; man vergleiche die Äußerung der Königin Luise: „Ich lese Lienhard und Gertrud, ein Buch für das Volk von Pestalozzi. Es ist mir wohl mitten in diesem Schweizerdorfe." Da ist nun allerdings die ideale Gestalt der Gertrud, von ihren Kindern umgeben, inmitten zahlreicher rührender Scenen — überhaupt steckt recht viel Empfindsamkeit in dem Buche, hier und da aber auch wieder feinste Unterscheidung echten und wenn nicht falschen, doch verkünstelten Gefühls. Wir stehen eben mit diesem Buche noch am Anfange, einer unserer besten Volkskenner bleibt Pestalozzi jedoch immer

Da standen ihm seine unmittelbaren Nachfolger, Rudolf Zacharias Becker mit seinem äußerst erfolgreichen „Not- und Hülfsbüchlein oder lehrreiche Freuden- und Trauergeschichte des Dorfes Mildheim“ und Zschokke mit seinem Goldmacherdorf ebenso weit nach, wie ihn sein Landsmann Jeremias Gotthelf überholte. Zwischen beiden, zwischen Pestalozzi und Gotthelf steht der, der zuerst die Poesie (bei Pestalozzi müßte man sagen: das eigene lieberfüllte Herz) ins Volks- und ländliche Leben nicht hineintrug, sondern sie herausholte, ein echter Dichter: Johann Peter Hebel.

Johann Peter Hebel.

Johann Peter Hebel lehrt, was örtliche Beschränkung beim Dichter wert ist, daß der echte und wahre Heimatdichter auch künstlerisch viel mehr erreicht als die Talente, die ihr Heil auf die litterarischen Strömungen der Zeit setzen. Sein Bändchen „Allemannische Gedichte“ hat das Jahrhundert überdauert und ist jetzt über ganz Deutschland verbreitet, gilt gleich viel im Norden wie im Süden. Es ist richtig, daß eine Heimatkunst großen Stils in Deutschland erst mit Jeremias Gotthelf beginnt, Hebel ist noch Idylliker, aber daß seine idyllischen Dichtungen heute unendlich viel frischer und lebendiger wirken als die Geßners und Bronners, selbst die Vossens, verdankt er nicht sowohl seinem Talent, als dem engen Anschluß an die Natur und das Volksleben seiner Heimat, der engsten Heimat, der, in der man geboren und erzogen ist. Es ist bei Hebel nach Goethes Bezeichnung der „Landwinkel, den der bei Basel gegen Norden sich wendende Rhein macht“, und unser großer Dichter hat sehr richtig angegeben, was alles Hebel von der Heimat und seinem Volksstamme überkam: „Heiterkeit des Himmels, Fruchtbarkeit der Erde, Mannigfaltigkeit der Gegend, Lebendigkeit des Wassers, Behaglichkeit der Menschen, Geschwätzigkeit und Darstellungsgabe, zudringliche Gesprächsformen, neckische Sprechweise, so viel steht ihm zu Gebot, um das, was ihm sein Talent eingiebt, auszuführen.“ Ja gewiß, das alles stand ihm zu Gebot, obwohl er der Sohn armer Tagelöhnersleute war und früh

Waise wurde; die Gaben der Heimat empfangen wir alle, und selbst harte Schicksale und frühe Verbitterung können sie uns nicht nehmen. Hebel neigte nicht zur Verbitterung und fand rechtzeitig Gönner, die ihm das geistliche Studium ermöglichten. Dann als junger Lehrer in der Heimat hat er in alemannischer Mundart zu schreiben begonnen, ich glaube aber doch, daß sein Bestes erst später entstanden ist, und Gervinus recht hat, wenn er meint: „Er dichtete aus räumlicher und zeitlicher Entfernung von dem Lande und den Jahren, wo ihr (der Dichtungen) Stoff empfangen war; eine Art Heimweh war die Stimmung, die sie erzeugte, die poetische Seite aller patriotischen Empfindung, weil sie, aus der Ferne wirkend, notwendig idealisiert; die Jugenderinnerung dichtete, eben der Seelenzustand, in dem wir früher einmal meinten, die Keime zu den echtesten Idyllen zu entdecken." Von Klaus Groth, der Hebel von den deutschen Dichtern am nächsten steht, haben wir direkte Geständnisse über dies Heimweh. Seine dichterische Schule hatte Hebel vor allem bei den Göttingern, im besonderen natürlich bei Voß durchgemacht; inwieweit auch Theokrit unmittelbar auf ihn eingewirkt, bleibe dahingestellt. Der Dichter war über vierzig Jahre alt, als seine Sammlung erschien, also vollständig reif, und hat nach ihr nichts Dichterisches mehr geschaffen. Auch Klaus Groth war reif, als der „Quickborn" herauskam, und hat diesen nicht mehr übertroffen — man sieht, hier ist mehr als zufällige Verwandtschaft, die „Gesetze" dieser Art Heimatkunst wären vielleicht festzustellen.

Das Eigentümliche, Individuelle des Hebel'schen Talents hat Goethe, dessen Aufsatz über die „Allemannischen Gedichte" wohl immer noch das Beste ist, was wir über sie besitzen, vortrefflich umschrieben: „Sein Talent neigt sich gegen zwei entgegengesetzte Seiten. An der einen beobachtet er mit frischem, frohem Blick die Gegenstände der Natur, die in einem festen Dasein, Wachstum und Bewegung ihr Leben aussprechen, und die wir gewöhnlich leblos zu nennen pflegen, und nähert sich der beschreibenden Poesie; doch weiß er durch glückliche Per-

sonifikationen seine Darstellung auf eine höhere Stufe der Kunst heraufzuheben. An der andern Seite neigt er sich zum Sittlich-didaktischen und zum Allegorischen; aber auch hier kommt ihm seine Personifikation zu Hülfe, und wie er dort seine Körper für einen Geist fand, so findet er hier für seine Geister einen Körper. Dies gelingt ihm nicht durchaus; aber wo es ihm gelingt, sind seine Arbeiten vortrefflich, und nach unserer Überzeugung verdient der größte Teil dieses Lob." Aus Goethes Charakteristik geht unbedingt hervor, daß Hebel kein Lyriker war (wie es dann Klaus Groth ist) und auch kein reiner Epiker, aber er hat alles das, was zum Idylliker gehört, der es mit den Zuständen zu thun hat, diese in seiner Darstellung künstlerisch-rein und menschlich-sittlich wirken lassen möchte, also einerseits über die Beschreibung und andererseits über den nüchternen Utilitarismus und die banausische Moral hinausstrebt. Nur hier und da finden wir bei Hebel Anklänge an die frühere beschreibende Dichtung und an die Tendenzen des völkerbeglückenden patriarchalischen Despotismus, dem sich auch unsere Poeten einmal zur Verfügung stellten, im Ganzen hat er, wie Goethe sich ausdrückt, das Universum auf die naivste, anmutigste Weise „verbauert" d. h. die Naturerscheinungen und die Landschaft durch Uebertragung in Gestalten und Vorgänge bäuerlichen Lebens wahrhaft gegenständlich gemacht, und, wenn er auch dem „Fabula docet" nicht ausweicht, das doch „meist sehr glücklich und mit viel Geschmack angebracht", vor allem alles auf die sittliche Existenz des Menschen bezogen, nicht bloße Weisheit gepredigt. Er war eine äußerst glückliche Natur, „der wahre Kindersinn des Dichters ist der wahre Segen über seinen Gedichten," sagt Gervinus, immer wieder erstaunt man über die Reinheit und Zartheit, die Munterkeit und Beweglichkeit, die frische Keckheit und Schalkhaftigkeit und den goldenen Humor des Dichters. Gewiß, es sind zum Teil die Eigenschaften seines Stammes, „diese Alemannen erscheinen uns wie Kinder", hat Klaus Groth gemeint, aber doch blickt bei Hebel auch die Kehrseite hervor, und daß alles so erfreulich geblieben ist, nicht

idealisiert, aber mit reinem Auge gesehen, ist denn zuletzt doch das Verdienst des Dichters.

Die „Allemannischen Gedichte" enthalten im Ganzen nur 53 Stücke, aber diese gehören eben den verschiedensten Gattungen an und sind fast alle vortrefflich, so daß sie denn im Stande sind, ein ganzes Volkstum musterhaft zu spiegeln. Wir Modernen vermissen am meisten das Lied, das rein lyrische Lied; wahrhaft aus der Tiefe seiner Seele singen zu lassen, wie später Klaus Groth, vermag Hebel sein Volk noch nicht. Selbst in „Hans und Verene", das in der Form dem Liede am nächsten steht, ist es doch die Situation, das freudige Beisammensein, das fesselt, nicht die hervorbrechende Empfindung. Die meisten Gattungen idyllisch-lyrisch-didaktischer Poesie, die sich bei Hebel finden, hat Goethe charakterisiert, so gleich die durch das Eingangsgedicht „Die Wiese" vertretene — hier nimmt, was im Grunde doch personificierende Beschreibung eines Flüßchens ist, einen wahrhaft epischen Anlauf —, so die Erotica, die Bilder und Figuren aus dem Volksleben, die derbe Wirklichkeit mit heiterer Laune darstellen, die Gedichte auf Jahres- und Tageszeiten, deren Unmittelbarkeit („aus allen sinnlichen Eindrücken zusammen entspringende Empfindung") wahrhaft überraschend ist, weiter die Bilder aus dem Tier- und Pflanzenleben, das an Volkssagen (Spukgeschichten) Angeschlossene, sei es kürzer didaktisch, sei es größere Erzählung wie der unheimliche „Karfunkel" oder der historische „Statthalter von Schopfheim" (natürlich nicht, wie Scherer, Goethe mißverstehend, will, „eine Verlegung des Abenteuers Davids mit Nabal und Abigail in die Bauernregion," sondern eine auf deutsche Lokalsage zurückgehende Motivwiederholung) oder der schon an Mörikes Vetternhumor gemahnende „Geisterbesuch auf dem Feldberg". Am nächsten kommt man der Persönlichkeit des Dichters, wie das auch Goethe empfunden hat, in Stücken wie „Der Wächter in der Mitternacht" und die „Vergänglichkeit", die die „höheren Gefühle mit Ernst, ja melancholisch aussprechen." Hier erkennen wir den heiteren Hebel kaum wieder, aber es ist klar, daß auch

dieſes Tiefere in ihm, dem wahren Volksdichter, vorhanden ſein mußte. Bloße Unterhaltung — obwohl wir auch dieſe für eine ſchätzenswerte Aufgabe halten — iſt die wahre Volkspoeſie nie, das Volk will auch garnicht bloß unterhalten ſein, ſondern ſich in der Dichtung treu und zugleich mit allem ſeinem Tiefſten und Beſten wiederfinden.

Wie vortrefflich Hebel auch zu unterhalten verſtand, zeigte er in dem „Rheinländiſchen Hausfreund", den er in den Jahren 1808 bis 1815 herausgab. Daraus iſt in dem Kometen- und Weinjahr 1811 das „Schatzkäſtlein des rheiniſchen Hausfreundes" zuſammengeſtellt, das mit ſeinen belehrenden Aufſätzen und beſonders mit ſeinen ernſten und heiteren Geſchichtlein bis auf dieſen Tag lebendig geblieben und von Hunderten deutſcher Leſebücher ausgenutzt worden iſt. Stellen die „Allemanniſchen Gedichte" die Höhe, die Vollendung unſerer idylliſchen Dichtung und zugleich die erſte vollkommene dichteriſche Verkörperung deutſchen Heimatweſens und Stammestums, alſo einen großen Anfang dar, ſo das Schatzkäſtlein die Vollendung der moraliſchen Wochenſchriftenſchreiberei und den Anfang wahrhaft humoriſtiſcher Volksſchriftſtellerei. Wohl mag einzelnes von Möſer und Engel, ſelbſt von Claudius künſtleriſch formell höher ſtehen, was hier neu iſt, das iſt die Ungezwungenheit und Unbefangenheit, Hebel ſcherzt und lacht wieder mit dem Volke, und der ſchwarze Rock, den er anhat, geniert ihn nicht ſonderlich — erzählt er doch ſogar Diebsgeſchichten! Kurz, die völlige Beſeitigung der trennenden Schranke zwiſchen Autor und Volk, zwiſchen dem Gebildeten und dem Ungebildeten iſt das Charakteriſtikum der neuen Hebelſchen Volksſchriftſtellerei, in ihr lebt gewiſſermaßen die alte Schwanklitteratur der Pauli und Wickram wieder auf, im „Schatzkäſtlein" haben wir wieder ein Volksbuch. So geht denn auch faſt alle moderne Volksſchriftſtellerei, die ganze Kalenderlitteratur z. B., auf Hebel zurück — freilich, wenige ſind berufen und noch weniger auserwählt. Man kann alſo von Hebel auch zu Jeremias Gotthelf und Reuter kommen, wenn auch der wirkliche, volle, reine Volksdichter Klaus Groth eher ſeinesgleichen iſt.

Jean Paul.

Wenn man erfahren will, welche Begeisterung Jean Paul einst erweckt hat, dann muß man Börnes Denkrede auf ihn lesen: „Ein Stern ist untergegangen, und das Auge dieses Jahrhunderts wird sich schließen, bevor er wieder erscheint ... Und eine Krone ist gefallen von dem Haupte eines Königs! Und ein Schwert ist gebrochen in der Hand eines Feldherrn; und ein hoher Priester ist gestorben. Wohl mögen wir den beweinen, der uns Ersatz gewesen und uns nun unersetzlich geworden. Jedem Lande ward für jedes trübe Entbehren irgend eine freundliche Vergütung. Der Norden ohne Herz hat seine eiserne Kraft; der kränkelnde Süden seine goldene Sonne, das finstere Spanien seinen Glauben; die darbenden Franzosen erquickt der spendende Witz, und Englands Nebel verklärt die Freiheit. Wir hatten Jean Paul, und wir haben ihn nicht mehr, und in ihm verloren wir, was wir nur in ihm besaßen: Kraft und Milde, und Glauben, und heitern Scherz und entfesselte Rede. Das ist der Stern, der untergegangen: der himmlische Glaube, der in dem Erloschenen uns geleuchtet. Das ist die Krone, die herabgefallen: die Krone der Liebe, die den beherrschte, der sie getragen, wie alle, die ihm unterthan gewesen. Das ist das Schwert, das gebrochen: der Spott in scharfer Hand, vor dem Könige zittern, und der blutleere Höflinge erröten macht. Und das ist der hohe Priester, der für uns gebetet im Tempel der Natur — er ist dahin geschieden und unsere Andacht hat keinen Dolmetscher mehr. Wir wollen trauern um ihn, den wir verloren, und um die andern, die ihn nicht verloren. Nicht allen hat er gelebt! Aber eine Zeit wird kommen, da wird er allen geboren und alle werden ihn beweinen. Er aber steht geduldig an der Pforte des zwanzigsten Jahrhunderts und wartet lächelnd, bis sein schleichend Volk ihm nachkomme. Dann führt er die Müden und Hungrigen ein, in die Stadt seiner Liebe; er führt sie unter ein wirtliches Dach: die Vornehmen, verzärtelten Ge-

schmacks, in den Palast des hohen Albano; die Unverwöhnten aber in seines Siebenkäs enge Stube, wo die geschäftige Lenette am Herde waltet, und der heiße beißende Wirt mi Pfefferkörnern deutsche Schüsseln würzt." Da ist nun freilich manches orientalischer Überschwang, auch darf man nicht vergessen, daß Börne seinen Stil in der Hauptsache Jean Paul verdankte, und erst recht nicht, daß er nichts weniger als ein großer Dichterkundiger war. Aber Jean Paul hat in der That einen unendlichen Zauber geübt, und er ist auf alle Fälle auch eine dichterische Erscheinung, über die man nicht mit ein paar Worten hinweggehen darf, trotzdem sie heute fast ganz verschollen ist. „Über Jean Paul ins Klare kommen, heißt über den Nebel ins Klare kommen," schreibt in den dreißiger Jahren das größte Talent der jüngeren Generation in sein Tagebuch: „Man sieht entweder nichts vorm Nebel oder nichts vom Nebel." Und dann nennt derselbe junge Dichter die Formlosigkeit Jean Pauls, die ihm freilich nicht entgeht, einen Ozean, der über alle Grenzen hinausschwillt und die Unendlichkeit repräsentiert, und stellt weiterhin den „Siebenkäs" einem Roman von Goethe an die Seite. Fünf Jahre später heißt es dann freilich: „Ein Schriftsteller wie Jean Paul ist wie ein Tempel, in dem jeder Stein eine Zunge hätte, weil alles spricht, spricht nichts." Der grämliche Julian Schmidt erklärt darauf den Reichtum Jean Pauls einfach für Armut und spricht das große Wort gelassen aus: „In seinen Romanen ist nichts geworden, sondern alles ist gemacht."

Nun, der Mann und Dichter selber wenigstens ist geworden, ist eine für das deutsche Leben seiner Zeit höchst charakteristische Erscheinung, ja, vielleicht sogar ein allgemein deutscher Typus. Zunächst einmal wächst er aus dem Sturm und Drange ganz natülich hervor, hat dieselben Lehrer wie die Kraftgenies und dieselbe Sehnsucht nach Natur im Busen. Aber zu eigentlicher Gährung kommt es bei ihm kaum noch: er gehört doch schon der jüngeren Generation an, und sein Lebensschicksal drängt alles nach innen, was sich bei den andern in revolutionärem

Krampf entladet. Ein armer Pastorensohn, früh vaterlos, an Einsamkeit und seltsame Studien gewöhnt, hat er weiter nichts als sein Herz, und da er dies zunächst nicht „los werden“ kann, wird es auf Kosten des Verstandes entwickelt, sozusagen erweitert und zugleich verhätschelt; die dichterische Phantasie muß seine gehorsame Dienerin werden und unendlichen Stoff zu Träumen herbeiführen, Leben und Wirklichkeit werden ignoriert. Doch nein, ein Stück Leben, ein Stück Wirklichkeit besitzt Jean Paul, seine Kindheit, das Glück, das er im elterlichen Pfarrhause genossen, dafür hat er nicht nur die tiefste Empfindung, sondern auch die schärfste Erinnerung, und dahin kehrt seine von ihren Wolkenflügen ermattete Phantasie immer wieder zurück. Seine ersten rein satirischen Schriften mißlingen, natürlich, denn sie sind im Grunde gegen seine Natur, aber sobald er sein Herz entdeckt, schlägt er durch. Es ist die klassische Zeit, in der das geschieht, Goethe und Schiller haben den Sturm und Drang überwunden und streben nach der reinen Form (die man, nebenbei bemerkt, ja nicht etwa als leere Form auffassen soll). Da können ihnen nur wenige folgen, auch verlangt in der Poesie immer die unmittelbare Gegenwart ihr Recht, und das vom Sturm und Drang geweckte Gefühlsbedürfnis will seine Befriedigung direkt, nicht erst durch ein ästhetisches Medium hindurch gewinnen. So wird Jean Paul der Mann der Zeit: seine Werke stellen die deutsche Gegenwart dar, jene widerspruchsvolle damalige Gegenwart, in der aus engstem, aber auch intimstem Kleinleben heraus weltenweite Flüge unternommen wurden, das Genie beinahe einen Freibrief hatte, arme Pastorensöhne und Schriftsteller von Hofdamen geliebt wurden und doch im Grunde niemand daran dachte, auch nur einen Zoll von seinen Titeln und Rechten aufzugeben. Was alles zusammenhielt und verband, war eben das „Gefühl“, und darin war Jean Paul der Meister, wie er verstand keiner, auf allen seinen Tasten zu spielen. Selbstverständlich wurde das dem Dichter gefährlich, um so mehr, als ihn der ungeheure Beifall in seiner Weise bestärkte, ja, man ihm sogar erlaubte,

wie er dichtete, auch zu leben. Aber eine andere Entwicklung ist bei ihm wohl überhaupt nicht denkbar, die spezifische Formbegabung fehlte unter seinen reichen Talenten, weder die gerade noch die Kreislinie vermochte er zu schreiten, sondern bewegte sich von Natur im Zickzack. Die aufkommende Romantik schadete ihm nicht, obwohl er, im Ganzen noch rationalistisch-humanistisch gebildet, ihr feindlich gegenüberstand; auch sie bekämpfte ja die klassische Klarheit und Formenstrenge, auch sie war ja gefühlssubjektiv im höchsten Maße und predigte nicht weniger eifrig die Selbstherrlichkeit des Individuums. So blieb Jean Paul, zwischen Klassik und Romantik mitten inne stehend, bis an sein Lebensende ein Liebling seiner Nation — und alles in allem verdiente er es auch: Der Deutsche will träumen, will seine enge Welt durch Gefühl und Phantasie zur Unendlichkeit erweitern, und die Zeiten waren doch einmal so, daß ihm auch nicht viel andres übrig blieb. Daß der Träumer Jean Paul zuletzt doch ein Mann war, hat er durch seine freiheitlichen und patriotischen Schriften erwiesen. Hölderlin hat recht vermutet: Bei uns kommt aus Gedanken die That, bei uns fangen, wenn die Zeit erfüllt ist, die Bücher an zu leben. Man hat das gesehen und wird das immer wieder sehen, unsere Träume sind nicht so harmlos, wie sie scheinen.

Über Jean Paul und seine Manier abzusprechen ist sehr leicht. Ja gewiß ist ein unausgeglichener Zwiespalt in ihm, im Grunde der alte Rousseausche, das Leben zu überwinden verstand er nicht. Es hat's auch offen gesagt: „Ich konnte nie mehr als drei Wege, glücklich zu werden, auskundschaften," heißt es in der Vorrede zum „Quintus Fixlein". „Der erste, der in die Höhe zieht, ist: so weit über das Gewölk des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht. Der zweite ist: gerade herabzufallen ins Gärtchen, und da sich so einheimisch in die Furche einzunisten, daß, wenn man aus seinem warmen Lerchennest herausstieht, man ebenfalls

keine Wolfsgruben, Beinhäuser und Stangen, sondern nur Ähren erblickt, deren jede für den Nestvogel ein Baum und ein Sonnen- und Regenschirm ist. Der dritte endlich, den ich für den schwersten und klügsten halte, ist der, mit den beiden andern zu wechseln." Beide oder alle drei Wege sind Flucht vor der Welt, und auch der Humor Jean Pauls war nicht Weltüberwindung: Man muß erst alles bejaht haben, ehe man mit den Dingen sein göttliches Spiel treiben darf — und dazu kommt es überhaupt nicht. Reich ist der Humor Jean Pauls freilich doch, er verfügt über die goldenen Sonnenlichter ebensogut wie über die Wolkenschatten der Wehmut und weiß wenigstens hier und da einmal eine plastische Scene, wenn nicht direkt hinzustellen, doch „durchblicken" zu lassen (wie die Testamentseröffnung in den „Flegeljahren"). Im Ganzen ist Jean Pauls Weise dämmernd, verschwimmend, nebulos, aber reiche Farben und Düfte, Stimmungen also sind da. Wäre nur nicht sein unglückseliger Stil, die Manie, seine Excerptensammlung in der Darstellung zu verwerten! Hier hätte meines Erachtens Selbstzucht wenigstens etwas bessern können, da doch bisweilen einfachere Partien vorkommen. Aber der Lieblingsautor der Damen, um dessen Haare, nein, um dessen Pudels Haare man sich riß, ist dazu nie gelangt.

So ist er denn doch mit seinen zahlreichen Bänden heute in der Hauptsache tot. Leider; denn wir haben seinesgleichen bisher nicht wieder gesehen (so hoch ich auch Wilhelm Raabe schätze, sage ich das). Der Mensch kann freilich viel, wenn er will, und was ein richtiger Deutscher ist, bringt, zumal in seiner Jugend, eigentlich alles fertig. So habe ich selber beispielsweise in meinen jungen Tagen Jean Paul denn auch noch mit einer Art Leidenschaft gelesen, und die Stunden, die ich ihm gewidmet, gehören zu meinen schönsten Erinnerungen, ja, ich kehre noch heute bisweilen zu dem Dichter zurück. Es ist u. a. garnicht so schwer, sich das „Leben des vergnügten Schulmeisterleins Wuz in Auenthal" anzueignen; wer selbst einmal ein armer deutscher Junge gewesen ist, fühlt die Poesie dieses

Büchleins bis ins tiefste Herz nach. Und vom „Wuz“ führt der Weg zum „Quintus Fixlein“, zum „Jubelsenior“, zum „Siebenkäs“, auch zu den „Flegeljahren“, die doch wohl das beste Buch Jean Pauls sind. Den „Titan“ auszulesen, dazu gehört nun freilich energisches Zusammennehmen, aber ohne Gewinn bleibt man auch da nicht, eine gewisse Größe und reiche Stimmungen hat dieser Roman. Ich glaube, Karl Frenzel hat recht, wenn er Jean Paul gewissermaßen als den letzten Rococopoeten faßt: Auch er hat jene Vorliebe für Gärten im Mondschein, schweigende Lauben und Springbrunnengemurmel wie die späteren Romantiker, aber seine Gärten sind etwa im Stile der Eremitage bei Bayreuth — was ihnen freilich für uns nun wieder einen besonderen Reiz verleiht. Fein ist es auch, wenn Frenzel weiter sagt: „Jean Pauls Helden haben ein volles, ein großes Herz, aber ihr Auftreten, ihre Bewegungen, ihre Schicksale sind verschnörkelt und unnatürlich wie ein französischer Garten. Der Humor des achtzehnten Jahrhunderts ist mit einem Zopf geboren, nur tragen ihn die Engländer, ohne weiter darum zu wissen, wie man in jedem Augenblick Hand und Fuß rührt, ohne sich beständig zu sagen: ich habe Hand und Fuß; Jean Paul dagegen scheint jede Stunde einmal zu fragen: sitzt er noch oder ist er abgefallen?“ Auch noch in einem der späteren Werke Jean Pauls, dem noch recht wohl genießbaren „Attila Schmelzle“ hat man die „schalkhaft ehrbare Heiterkeit der deutschen Rococozeit“ gefunden. Am modernsten berührt vielleicht der derbkomische „Katzenberger“ mit seinem cynischen Helden, der, wie ein Ästhetiker ausführt, darum nicht ekelhaft wird, weil er auf einem unerschütterlichen Selbstbewußtsein ruht. Hier kann man, wenn man will, vielleicht die Anfänge schärfster modern-naturalistischer Charakteristik entdecken.

Über Jean Pauls Einfluß auf die spätere Litteratur ließe sich ein sehr inhaltreiches Kapitel schreiben — wir werden ihn in der Folge öfter zu konstatieren haben. Schon Julian Schmidt hat Jean Paul als den Vater des deutschen Feuilletonstils hingestellt, und sein Subjektivismus hat gewiß nicht günstig

gewirkt; man darf aber nicht übersehen, daß, wo bei Jean Paul das Herz sich schrankenlos ergießt und der Geist übermütig mit sich selber spielt, bei gewissen Späteren geschäftsmäßige Berechnung der zu erzielenden Wirkung eintritt: Sie schachern mit „Geist, Gemüt und Publicität", und an die Stelle des warmen Humors tritt immer mehr der kalte, oft freche Witz. Darum ist der wahre Humor in Deutschland doch nicht ausgestorben, ja, er hat immer tiefer aus den Dingen herausgeholt, statt wie bei Jean Paul die Dinge nur zu umspielen. Vielleicht ist die Zeit näher, als man denkt, daß uns Deutschen der wahrhaft große Humorist erscheint, der zu der Liebe Jean Pauls die klaren Augen des großen Künstlers und jene göttliche Heiterkeit besitzt, die nicht bloß lächeln, sondern herzhaft lachen kann, und zwar nicht über die Dinge, sondern mit den Dingen. Brauchen könnten wir ihn.